

مهرجان القراءة للجميع

الأعمال
الفكرية

د. جابر عصفور

آفاق العصر



الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب

آفاق العصر

آفاق العصر

د. جابر عصفور



مهرجان القراءة للجميع ٩٧
مكتبة الأسرة
برعاية السيدة سوزان مبارك
(الأعمال الفكرية)

أفاق العصر
د. جابر عصفور

الجهات المشتركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التعليم
وزارة الإدارة المحلية
المجلس الأعلى للشباب والرياضة
التنفيذ: الهيئة المصرية العامة للكتاب

الغلاف

الإشراف الفني:

للغنان محمود الهندي

المشرف العام

د. سمير سرحان



مقدمة

وهكذا تعضى مسيرة مكتبة الأسرة لتقدم فى عامها الرابع تسع سلاسل جديدة تضم روائع الفكر والإبداع من عيون كتب الآداب والفنون والفكر فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية، تروى تعطش الجماهير للثقافة الجادة والرفيعة، وتنضم إلى مجموعة العناوين التى صدرت خلال الأعوام الثلاثة الماضية لتغطى مساحة عريضة من بحور المعرفة الإنسانية، ولتقطع بأن مصر غنية بتراثها الأدبى والفكرى والإبداعى والعلمى، وأن مصر على مر التاريخ هى بلاد الحكمة والمعرفة والفن والحضارة .. عبقرية فى المكان وعبقرية الإبداع فى كل زمان.

سوزان مبارك

على سبيل التقديم . . .

مكتبة الأسرة ٩٧ رسالة إلى شباب مصر
الواعد تقدم صفحات متألقة من متعة الإبداع
ونور المعرفة مصدر القوة في عالم اليوم..
صفحات تكشف عن ماضينا العريق وحاضرنا
الواعد وتستشرف مستقبلنا المشرق.

د. سمير سرحان

مفتتح

هناك لحظات من التغير والتبدل تفرض حضورها المائز على الثقافة المتطلعة إلى أن تنجز ما يخصها من إبداع ذاتي في التاريخ وبالتاريخ، أو تبتكر ما تضيف به علامتها الخاصة وسماتها الأصيلة في المسعى الإنساني المشترك من التنوع البشري الخلاق. هذ اللحظات الدافعية تفرض على الثقافة، خصوصاً الطليعي من اتجاهاتها، أن تضع كل شيء موضع المساعاة، وأن تنظر إلى كل فكرة أو رأى أو مبدأ أو معتقد من منظور قيم المستقبل الذي تحلم به، والذي تتطلع به إلى الإضافة في مدى الوعد الإنساني بالتقدم الذي لانهاية له، واضعة في اعتبارها أن المستقبل الواعد واعد في جدته وبيجديته.

ولاتفارق صفة الجدة ، في هذا السياق، لوازم الإبداع الذاتى التى لاتجعل من المستقبل تكرارا لأى عهد من عهود البشرية السابقة، أو محاكاة لأى مرحلة من مراحلها، أو بعثاً أو إحياء لأى عصر من العصور الماضية التى تلوذ بها العقول الخائفة من منازلة تحديات الحاضر الذى يتسارع إيقاع تغيره كل يوم بمعدلات غير مسبوقة. إن التاريخ لايعيد نفسه بالمعنى الذى لاينزل به الإنسان إلى النهر نفسه مرتين،

فدورة التاريخ متجددة دائما فى تحولاتها التى مهما تباطأت فى هذا العصر أو ذاك القطر فإنها لا تكف عن الاندفاع العام صوب الأمام، الاندفاع الذى يشبه حركة الماء التى لا تتوقف، حتى لو تباطأت، فى بعض منحنيات المجرى ما بين المنبع والمصب اللذين لا يكفان عن صيرورة التحول بدورهما.

وإذا كانت الجدة التى أشير إليها، فى هذا السياق، تعنى الإضافة الخلاقة التى تدفع الإنسان إلى المضى فى الارتقاء الدائم لسلم التقدم الصاعد، والتطور الذى لانهاية له، فإن هذا التطور كذاك التقدم تاريخى بالضرورة، مشروط بالإرادة الإنسانية الفاعلة فيه والفاعلة به والمنفصلة به فى الوقت نفسه. هذه الإرادة هى التى يتجسد بها التقدم وينهض عليها التطور، ابتداء، ماضى التقدم كالتطور محافظا على صفته الإنسانية، لا يتوقف أو يتعثر أو ينقطع فى هذه الحضارة أو تلك إلا بتوقف هذه الإرادة الإنسانية أو تعثرها أو انقطاعها عن الحضور الخلاق فى الوعى المجاوز للفرد، فى الأمة التى تصنع مستقبلها على قدر أحلامها، وتحقق من التقدم على قدر إرادتها، فى مدى طموحها الذى هو دافع فعلها فى التاريخ وبالتاريخ.

هذا الإطار القيمى هو مبدأ الفعل الابتكارى فى الثقافة التى تتوثب بعافية الحرية، وتموج بروح التجريب والمغامرة، وتشيع معانى التسامح وحق الاختلاف واحترام

المغايرة، ولاتنفر من المختلف أو المحدث أو الخارج على تقاليدھا الجامدة، لأنها تتطوى على الوهج الداخلى الذى يحول بينها وبين الركون إلى المعروف أو المؤلف أو المعتاد أو السائد، ويدفع المنتسبين إليها، الفاعلين فيها وبھا، إلى البحث عن الممكن والمحتمل وراء الواقع والمتاح، تأكيداً لمبدأ الفعل الابتكارى الذى تتمرد به الأنا الفاعلة على طرائقھا المعتادة فى الإدراك، كى تدرك ما لم تكن تدركه من قبل، أو ما كانت تعجز عن إدراكه لقصور طرائقھا وقدم أساليبھا. دافعھا فى ذلك هو مدى طموحھا فى التطلع إلى التقدم الذى لاتصنعه هذه الأنا إلا بانفتاحھا على غيرها المختلف فى عالمھا الخاص، وعلى غيرها المباين فى العوالم الأكثر تقدماً حولھا، لكن من منظور الإطار القيمى الذى يخضع كل شئ، فى عالم هذه الأنا أو العوالم المباينة لعالمھا، إلى الوعى النقدى الذى يضع كل شئ موضع المسألة، ولايتقبل أى شئ على سبيل التقليد أو الاتباع أو التكرار أو حتى إعادة الإنتاج، بل على سبيل الحافز الدافعى إلى الاجتهاد والابتداع والإضافة والإسهام فى تطوير عمليات الإنتاج الخلاق الذى لم يعد مقصوراً على أمة دون غيرها.

ولايتحقق مبدأ الفعل الابتكارى للثقافة، من منظور هذا الإطار القيمى، إلا بحلول استثنائية للمشكلات المستعصية، ونظرة أكثر جسارة فى جذريتها إلى العقبات القائمة، ووعى نقضى لايتردد فى أن يضع نفسه موضع

المسألة قبل أن يضع غيره في هذا الموضع، وذلك في عملية المراجعة التي لاتستكين إلى الإجابات التقليدية، وتستبدل بإذعان الخضوع إلى هذه الإجابات شجاعة طرح الأسئلة الجديدة التي لاتكف عن توليد غيرها من الأسئلة التي تناوش كل عناصر الثبات الجامد والتقليد الراسخ، في الحاضر الذي يتهوس بتقليد ماضيه، أو الثقافة التي لاتعرف سوى تكرار أسئلتها القديمة.

ويستلزم ذلك التحقق مجاوزة التناقضات القديمة بصياغاتها العقلية التي توقع حلم التقدم في شراك نقيضه، والإسهام الحوارى المتكافئ في رسم خرائط عقلية جديدة للإنسانية، خرائط تتأسس بها علاقات التفاعل المتبادل التي ينهض عليها حلم التنوع الخلاق للنزعة الكوكبية الوليدة التي لاتعرف تسلط أمة على أمة، أو سيادة ثقافة على أخرى، لأنها نزعة تنطلق من الإيمان بعلاقات متكافئة الأطراف بين كل أمم الكوكب الأرضى الذى تحول إلى قرية كونية صغيرة بالفعل، قرية لاحدود لمستقبل تتوير تكنولوجيا الاتصالات أو علاقات التواصل فيها. وذلك إيمان لايفارق معنى الاعتماد المتبادل بين الأمم والشعوب، من حيث هو معنى يناقض المعنى القديم للتبعية وينقضه، مضيفا دلالة جديدة إلى مفهوم الاستقلال الذى يتأكد بذلك الاعتماد المتبادل، في موازاة التعاون المتكافئ بين الحضارات والثقافات لمواجهة المشكلات العالمية الكبرى التى لايقدر على حلها قطر بعينه أو دولة

بمفردها، الأمر الذى يفضى إلى مشاركة كل الأقطار والأمم فى صياغة الشروط المدنية السمحة لتأصيل التنوع البشرى الذى يقوم على التفاعل لا الصراع، وعلى الحوار بين أطراف متكافئة وليس بين أطراف مترتبة فى علاقات الهيمنة أو التسلط أو التبعية التى هى الوجه الآخر للاتباع.

هذه الشروط هى مفتاح العصر الذى لابد أن نفتحه من أوسع أبوابه، دون أن نخشى شيئاً مادامنا ننطوى على الوعى النقدى الذى ينقض ما فى داخلنا من رواسب التلازم بين الاتباع والتبعية. وثقافتنا العربية أحوج إلى هذه الاقتحام من غيرها، لأنها تعيش لحظة تاريخية من لحظات التحول التى تتطلب حلولاً استثنائية بالقدر الذى تتطلب أعمال الخيال الابتكارى لرسم خارطة العهد الآتى، ذلك العهد الذى تسعى إليه تيارات الطليعة من ثقافتنا التى تعاني، فى رahnها، كل مشاكل التحول وهواجسه ومخاوفه وكوابيسه، فى تذبذبها ما بين قطبي الرماد والورد. أعنى فى تذبذبها ما بين إمكان المستقبل الذى ينسخ الماضى فيكرره إلى مالا نهاية، عائداً إلى بداياته التى هى نهاياته، وإمكان المستقبل الذى يبدأ كل شئ من جديد، كأنه يستهل سفر النشأة والتكوين، فلا يأخذ من الماضى إلا ما يدفع صوب تحقيق وعود المستقبل، ولا يغوص فى الحاضر إلا على احتمالات التفسير صوب الأكمل والأجمل، واضعاً أسئلة المستقبل موضع الصدارة من الوعى النقدى الذى يستبدل بالثبات

التغير، وبالجمود الحركة، وبالتقليد الابتكار، وبالاتباع والتبعية الابتداع والاستقلال.

وإذا كان الإمكان الأول تقهر إلى التخلف، واستبدال للضرورة بالحرية، فإن الإمكان الثانى اندفاع إلى التقدم، حركة متغيرة فى مدى التطور الذى لا تخوم لإبداعاته التى تظل فى حاجة إلى المراجعة والإضافة. والفارق بينهما هو الفارق بين الوعى الأصولى الماضوى الذى يحاول أن يشد الحياة إلى الوراء، والوعى النقدى المستقبلى الذى هو حضور فاعل فى الوجود المندفع إلى الأمام، لأنه بحث دائم فى أفق مفتوح من التغير، وتجريب لاحتمالات لانهائية من الوعد، على النقيض من الوعى الأصولى الذى ينغلق على نفسه، بالقدر الذى يغلق به احتمالات التغير على كل مايقع تحت سطوته.

وتتحرك ثقافتنا العربية، فى راهنها، متوترة بين الإمكانين والوعيين، فى صراع ذاتى محصور، تلهيها قوى التخلف وعناصر الثبات عن إمكانات التقدم وعناصر التحول، فتظل تراوح فى الراهن المحصور، عاجزة فى اتجاهاتها السائدة عن ممارسة الفعل الابتكارى الذى يحررنا من القيود التى تشدنا إلى الخلف، وتنأى بنا عن الإسهام الفاعل فى العالم الذى يتغير حولنا، كل يوم، بما يفوق خيالنا المشدود إلى ماضيه الغابر. وذلك وضع يتطلب أعمال الخيال الابتكارى المشغول بصياغة المستقبل وليس الخيال

الاسترجاعى العاكف على استعادة الماضى. يدفعنا إلى ذلك أن كل شئ يتبدل حولنا فى العالم الذى يتسارع إيقاعه عاما بعد عام، بما يفرض علينا اللحاق به وإلا خرجنا من مجرى التاريخ، ونبذتنا الحياة التى تمضى فى اندفاعها، ولاسبيل إلى الانخراط فى حركتها الواعدة إلا بتغيير طرائق تعرفنا على ماضينا، ووسائل تفكيرنا فى حاضرننا، وآليات فهمنا لإيقاع التغير المتسارع الذى تصدق على نواتجه العبارة التى تقول: «كل الأشياء الصلبة تذوب فى الهواء».

ويؤكد حتمية ذلك كله أن البشرية كلها، بعد أقل من ثلاث سنوات، تنتقل من عهد إلى عهد، وتودع قرنا من الزمان وألفاً من الأعوام، فلا تقترب من مطلع القرن الواحد والعشرين فحسب بل مطلع الألف الثالثة من الميلاد. وتلك لحظة حاسمة، نادرة، فى تاريخ البشرية، ينبغى أن نواجهها بما يليق بها، ونتلقاها بما هو جدير بأحلامنا فيها. وأحسب أن أول ما ينبغى البدء به، فى هذا الصدد، هو أن نترك الإجابات التقليدية التى أوصلتنا إلى الطرق المسدودة، ونطرح أسئلة جديدة عن أنفسنا وعن العالم حولنا، ونستبدل الوعى النقدى المستقبلى بالوعى الأصولى الماضوى السائد، وأن نمارس بلا تردد الفعل الابتكارى والتجريبى والنقضى للوعى الذى لا يكف عن مساعلة نفسه وغيره، فى كل مجال من مجالات المعرفة التى تنطوى عليها ثقافتنا الراهنة، فذلك هو أول الطريق الشاق الذى يستبدل بالوعى الماضوى

السائد نقيضه المستقبلي الهامشي، فيفضي بالثقافة الراهنة إلى مراجعة ثوابتها الجامدة، ومن ثم التحرر من قيودها التي تعرقل سعيها المتردد في اقتحام العصر.

وماتسعى إليه فصول هذا الكتاب، أو مقالاته، هو ممارسة فعل الوعي النقدي في مجال من مجالات الفكر التي لاينفصل فيها سؤال النقد الأدبي الخاص عن السؤال الثقافي العام، ولاتتباع فيها مساعلة الآخر عن مساعلة الأنا، أو تختلف فيها النظرة إلى الحاضر عن النظرة إلى الماضي، أو يتناقض فيها الإيمان بخصوصية الهوية الثقافية مع الإيمان بالحركة الواعدة للنزعة الكوكبية الوليدة، وذلك من منطلق البحث عن إجابات مغايرة، وصياغة أسئلة جديدة، تنبذ منطق التبعية والاتباع، وتكشف عن المتحول لرحلة بعض جنادل الثابت، انتماء إلى أفق واعد من آفاق العصر.

حضارة الصورة

أطلق رولان بارت (١٩١٥-١٩٨٠) على حضارة ما بعد الحداثة التي يعيشها الغرب، حاليا، اسم «حضارة الصورة». وتشير التسمية إلى أهمية دال «الصورة» في التقاط الخاصية الدالة لهذه الحضارة، تلك الخاصية التي لاتفارق المعانى المراوغة المحدثّة، والمغايرة للمعانى القديمة التي كانت ترتبط بها كلمة «الصورة»، ومن ثم التركيز على الدلالة التي تجد بها الذات المعاصرة، فى الصورة، موازيا رمزيا لما تعيش فيه أو تعيش به، ولعلاقة لدال «الصورة» بمدلول النسخ الأمين والمحاكاة الصادقة فى هذا السياق، أو مدلول النقل الآلى لمعطيات الواقع الخارجى، أو حتى النقل التعبيرى لمعطيات الواقع الداخلى فى عوالم اللاشعور. إن الدال يشير إلى علاقة المدلول بأصل له حقا، ولكن ليس على سبيل التفرد الذى يغدو به الأصل بديلا عن العلة الأولى التى لاعلة سواها، بل على سبيل التعدد الذى ينفى واحدية العلة أو السبب أو المركز، وعلى سبيل المحاكاة التهكمية أو المعارضة أو السخرية فى الوقت نفسه، فكل إشارة إلى أصل، رغم أنها جزء من معنى الصورة، هى إشارة إلى تعدد

لانهائى من ناحية، وإلى استقلال ذاتى عن أى أصل من ناحية ثانية، ومحاولة لانتهاك ما نعهده الأصل من ناحية أخيرة.

ويُعدُّ شيوع مصطلح السخرية Irony بوصفه دالا على المفارقة التى تنطوى على الجمع المفاجئ بين النقيض أو النظائر، المتزامنة أو المتعاقبة، وبوصفه تقنية تهدف إلى تدمير التصورات الثابتة أو المتعارف عليها والعبث بها، الوجه الآخر من شيوع مصطلح المحاكاة التهكمية Parody فى خطاب ما بعد الحداثة، خصوصا من حيث دلالة المصطلح الأخير على السخرية الواعية، أو على الاستحضار الساخر لنموذج أو نماذج فنية مغايرة، سابقة أو معاصرة. وهى الدلالة التى لاتفارق معنى التناظر الذى يقوم عليه مصطلح المعارضة Pastiche فى تلازمه مع مصطلحات السخرية والمفارقة والمحاكاة التهكمية. وكلها مصطلحات- مفاهيم تلزم مدلولاتها دال «الصورة» فى سياقاتها ما بعد الحداثية.

هذه السياقات، بدورها، تؤكد أن نور الصورة فى ثقافة ما بعد الحداثة هو نور المحاكاة الساخرة بالدرجة الأولى. والمقصود بذلك أن «الصورة» لم تعد تشير بشكل أولى إلى شئ «أصلى» يقع خارجها، سواء فى العالم الفعلى البرانى، أو العالم الجوانى داخل الوعي الإنسانى. وحين تخلو الصورة من أية إشارة ثابتة إلى أصل، ولا ترتبط بما قبلها ارتباط الملول الواحد بالعلة المطلقة، فإنها تبدو كما لو

كانت لاتستطيع سوى الإشارة إلى صور أخرى فحسب. ولذلك، فإن الصورة فى عالم ما بعد الحداثة تبدو كما لو كانت تدور فى فلك لانهائى من لعب المحاكاة، حيث تغدو كل صورة محاكاة ساخرة لغيرها من الصور التى تسبقها، فى الوجود لا فى الرتبة، إلى مالانهاية. وذلك على نحو تسقط معه فكرة الصورة «الأصلية» أو «الأصيلة»، ولايبقى منها سوى دلالات ملتبسة، تراوغ الساعى وراءها، فى ممارسة بلاغة «المعارضة» التى تنبنى بها الأشكال المعاصرة من تمثيل العالم.

فى هذا السياق، يذهب ريتشارد كيرنى، فى كتابه المهم عن «شعرية التخيل من هوسرل إلى ليوتار»، إلى أن نموذج «الصورة» الخاص بالفكر القديم، وهو نموذج «المرآة» الذى نجده فى الكتاب العاشر من «جمهورية أفلاطون» على سبيل المثال، لا يختلف كثيرا عن نقيضه النموذج الخاص بالفكر الحديث، وهو نموذج «المصباح» الذى ألفت عليه الأفكار الخاصة بالمثالية الألمانية والرومانسية، وذلك على أساس أنهما نموذجان تخليا عن مكانتهما التقليدية، وأفسحا المجال لنموذج الصورة ما بعد الحداثى الذى حل محلهما. والدليل على ذلك أنه ما من أحد يتحدث، الآن، كما كان يحدث من قبل فى النقد الأدبى أو المعرفة الجمالية بوجه عام، عن التقابل بين «المرآة» و«المصباح» بوصفه تقابلا بين نموذج عقلانى ونموذج وجدانى، على نحو ما فعل إبراهيم فى كتابه

الشهير: «المرأة والمصباح»، أو يتحدث عن علاقة الصورة بأصل متفرد، متعال، كما فعل المتصوفة ونظائريهم المحدثون من ورثة الرومانسية، في إلحاحهم على رمزية المرأة، فقد تحولت دلالة «المرأة» نفسها، في السياقات المعاصرة للحضارة الغربية، وجاوزت المستوى المعرفي الأوديبى لمرحلة المرأة، عند جاك لاكان، إلى أوديب الضد المتمرد على سجن النظام والأب - اللغة، وانتقلت من الأفراد إلى الجمع، ومن الوحدة إلى التشظى، ومن البؤرة الوحيدة إلى التعدد البؤرى، ومن البناء إلى النقض، ومن مرآة الطبيعة إلى مرايا المتاهة، فغدت «المرأة» قرينة النموذج الصاعد لمفهوم «الصورة» المراوغ في مرحلة ما بعد الحداثة، حيث الحضور المتزايد لدلالات النسبية والتعدد، ونفى معانى الأصل الواحد والذات المركزية وثبات التقابل الحدى. وذلك هو الحضور الذى لا تفارق فيه «الصورة» دائرة المرايا المتعددة، المتوازية أو المتقابلة، تلك التى تعيد كل واحدة منها إنتاج الأخرى على سطحها، فى لعبة لانهائية لما تنطوى عليه من التكرار والتنوع والتعدد والتباين، كما لو كنا فى غياهب تيه من المرايا.

هذا البعد الجديد للصورة المتكثرة ذاتيا للمرأة، نون عمق أو كيان داخلى، أو مركز، هو الهم الأول الذى يورق مفكرى ما بعد الحداثة بطريقة أو أخرى، ابتداء من رولان بارت الذى خص ثقافة ما بعد الحداثة بتسمية «حضارة

الصورة»، وانتهاء بجاك ديريدا الذى كرس جهده لنقض معنى المركز والعلة الأولى والأصل الثابت، مروراً بمجموعة لافتة، متنوعة الاتجاهات والمجالات، من الفلاسفة والمبدعين. وهو هم يشير إلى وضع معرفى لا يعرف سوى الحيرة، وحالة وعى مؤرق بقصوره، ويقترن بذات مزاحة عن المركز اقترانه بنفى مركزية اللوجوس. لكن هذه الذات المزاحة عن المركز لاتكف عن العراك مع كل شئ لإثبات قدرتها على الحضور في شرطه المعرفى والوجودى، وذلك بواسطة الفكر الذى لا يقترب من حالة بناء إلا ليسرع بنقض كل ما بنى، ويستبدل السؤال الذى يلد السؤال بالجواب الذى يظل معلقاً، ولا يعرف من الصورة سوى وجهها الساخر من غيرها من الصور التى تؤكد أن البدء هو الخلاف والمغايرة، ولا يخرج من صور المراة إلا إلى غيرها من الصور فى تيه المرايا المخادع بالفتنه وغرابته فى آن.

والواقع أن نشأة مصطلح «ما بعد الحداثة»، من حيث ارتباطه الأول بالتنظير لفنون العمارة، ثم التنظير للفنون البصرية فى موازاة الإبداع الأدبى وتنظيره، فضلاً عن نظريات الفكر والجمال، إنما هو دليل على أولوية «الصورة» التى تتهوس بها العين فى الحضارة الغربية الحالية، بالمعنى الذى يفضى بالعقل إلى تيه المرايا. صحيح أن مصطلح «ما بعد الحداثة» يرجع إلى عام ١٩٣٨، حين بدأ ظهوره فى كتابات المؤرخ الشهير أرنولد توينبى، ولكن الدلالة

الاصطلاحية التي تشير إلى حالة معرفية أو وضع معرفي، أو شرط معرفي، إنما بدأت منذ منتصف السبعينيات، مع الجدل حول ضرورة تغيير طرز العمارة الحديثة، ومجاورة نزعة الحداثة إلى ما بعدها، حيث تشكل وعي معماري مغاير، نو صلة بلغة المشهد الذي تزوج فيه الإشارة، وتتعدد الشفرة، ويستبعد المعنى المتعالى للتفرد المقصور على فئة دون غيرها.

وكان ذلك ضمن التحول من الأسلوب الحداثي العالمي الذي أرسى قواعده أمثال إيوار- جان لو كوربوزيه (١٨٨٧-١٩٦٥) إلى أسلوب جديد، ينطوي على نزعة توفيقية جذرية، أصبحت تجد من يعبر عنها، ويدافع عن خصائصها المجاوزة، في كتابات ممثليها من طراز شارلز جينكز، وروبرت فينتوري، وشارلز مور، ومايكل جريفز وغيرهم. وكانت الذروة الأولى للتأصيل كتاب «لغة عمارة ما بعد الحداثة» الذي نشره جينكز (لندن عام ١٩٧٧) في سلسلة متصلة من الجهود التي انتهت بكتابه «العمارة الحالية» (لندن عام ١٩٨٢) حيث نقرأ تعريف مصطلح «ما بعد الحداثة» بوصفه مصطلحا شاملا، يدل على العديد من مناهج العمارة التي تطورت عن نزعة الحداثة. وكما يوحى المصطلح المهجّن، من حيث تركيبه شبه المزجي، فإن المنتمين إليه يصوغون طرازا معماريا ذا شفرة مزدوجة بعضها حداثي، وبعضها مغاير. ويجمع بين أبعاد متعددة: وطنية، إحيائية، محلية،

تجارية، مجازية، سياقية. ولايفارق هذا الطراز مجاورة التشفير المزدوج، من حيث هو طراز يسعى إلى مخاطبة مستويين في وقت واحد: مستوى الأقلية المهتمة بالعمارة من الصفوة التي تدرك التصنيفات الرهيفة للغة متسارعة التغير، ومستوى السكان أو المستخدمين أو العابرين الذين يريدون مجرد الفهم والاستمتاع. وإذا كانت أهم نوافع دعاة عمارة ما بعد الحداثة هي تحطيم نزعة الصفوة (النخبوية) الموروثة، في العمارة الحديثة وحرفة المعمار، فإن هذا التحطيم يتخذ شكل إلغاء هالة التفرد المتعالي، وتدمير المسافة بين تعارضات التراتب التقليدي.

وفي موازاة الدلالة الأولية التي اكتسبها مصطلح «ما بعد الحداثة» في تمرد العمارة الحديثة على نفسها، ووضعها الإنجاز الحدائي موضع المساءلة، ومن ثم نقضه بما قضى على مركزيته، وتأسيس ما هو «بعد» له، وقابل بدوره للمساءلة والنقض، كانت الدلالات الإكمالية للمصطلح تنبثق في المجالات الأدبية، حيث ظهر كتاب إيهاب حسن (الناقد الأمريكي الجنسية، المصري الأصل) عن «تمزيق أورفيوس»، ليؤسس لنظرية ما بعد حداثة في الأدب (عام ١٩٧١) مستهلا بذلك وعيا نقديا مغايرا في الولايات المتحدة. وهو وعي كان يتخلق في موازاة الكتابات التي وصلت ما بين مسرح صمويل بيكيت والرواية الجديدة، وما بين بينشون وأمبرتو إيكو، سواء في الإلحاح على «موت المؤلف» بوصفه

العلة الأولى والوحيدة للنص، أو «ميلاد القارئ» بوصفه ميلاد اللعب الحر للتفاسير التي تدمر مركزية الأصل. وكما أصبحت الكتابة تدميرا لمعنى الأصل الثابت، تحولت إلى إطلاق سراح الطاقة المقموعة للسخرية والمحاكاة التهامية والمعارضة، وغدت انعكاسا للعملية التي تتجسد بها، أعنى أصبحت الكتابة كتابة عن الكتابة، أو وصفا للطريقة التي يكتب بها النص. وتساقط التكامل القديم للعمل الذي يدور حول مركزه، بعد أن تم تدمير المركز، فتفكك العمل الذي تحول إلى نص. وأصبح النص انعكاسا ذاتيا للكتابة التي تتكرر إلى ما لا نهاية، بالقدر الذي أصبح النص دليلا على استحالة الخلق الذاتى بالمعنى الرومانسى. وكما انعكست الكتابة على نفسها بما يكرر حضورها، لاعبة بمفارقات الانعكاس، تحول النص، فى علاقته بغيره من النصوص، إلى صورة من الصور المتكررة على مرايا متقابلة، متوازية، تدور بها الكتابة على نفسها، وتلتهم حضورها المستقل، كما لو كانت حيوانا يبتلع ذيله ليصل إلى مابعد الذيل ومابعد بعد الذيل.

هذه المراوغة البصرية لاتباعد كثيرا، من حيث المعنى النهائى، عن الدلالات المقترنة بتجليات نزعة ما بعد الحداثة فى الفنون البصرية، حيث تهاوى الإيمان الحديث بالفنان بوصفه رسول النخبة الطليعية الملتزمة بتحرير النوع الإنسانى. وكما أصبح مطلق النوع الإنسانى مثيرا

للسخرية، حيث لاتسليم بالمطلقات، اختفى التمييز الحدائى ما بين الفن الراقى والثقافة الجماهيرية. وبدأت المناقشة بينهما بما ينقض المسافة الحاجزة بين الأضداد. وحاكت صور «البوب» وملصقاته ومقطعاته ومستنسخاته الجماهيرية الصور الكلاسيكية العظيمة، وأنزلتها من عليائها التاريخى إلى نفعية الواقع الخشن المتصارع لمجتمع ما بعد الصناعة، وذلك على نحو ما فعل مارتن شارب مع شان جوخ، وروبرت باللا مع كل من ديفيد وفيلاسكيز، ولأى ريفرز مع رمبرانت. وفى المقابل التقطت المحاكاة الساخرة لأعمال ما بعد الحداثة صوراً مأخوذة من عالم الثقافة الجماهيرية، ثقافة التليفزيون والإعلانات، فظهرت سلسلة رسومات وارول المحاكية التى تناولت مارلين مونرو وجاكين كنيدي وزجاجات الكوكاكولا.

وكان ذلك يعنى أن التعريف الحدائى القديم للفنان، بوصفه عبقرية غير عادية تخلق صوراً غير عادية، أخذ يتحطم بواسطة النسخ المتعدد للصور الزائفة التى لاتفارق معنى التهكم الساخر. وقد وصل هذا التهكم إلى ذروته الهائلة، حين تبجح الرسام ما بعد الحدائى وارول، مدعياً أنه إذا كان بيكاسو، الفنان الحدائى بلامنازع، قد أنتج فى حياته أربعة آلاف عمل فنى، فإنه يمكنه (أى وارول) أن يعيد إنتاج القدر نفسه فى يوم واحد! ولم يكن لهذه العبارة من معنى، فضلاً عن سخفها العبثى، سوى أن صنعة الفن

الخالدة قد تحولت إلى صنعة عابرة، فقدت هالة التفرد واستبدلت بها التكرار اللانهائي للاستنساخ بواسطة اليد أو الماكينة. هذا الاستنساخ، بدوره، هو ما دفع ريتشارد كيرنى إلى القول بأن ثقافة ما بعد الحداثة تتحدث عن «مجتمع المشاهد» الذى لا توجد فيه صورة جديدة تحت الشمس، وإنما صور عن صور لصور على صور... إلى ما لا نهاية.

ويعقب كيرنى على ذلك القول بأن اسطيقا (جماليات) ما بعد الحداثة ليست سوى انعكاس لمجتمع ما بعد الحداثة، فى صورهِ السلعية المصنوعة حسب احتياجات المستهلك وطلباته فى المرحلة الأخيرة من الرأسمالية. وهو تعقيب يدعو إلى تكراره بطريقة ما بعد الحداثة، ومن ثم الزعم بأن فكر ما بعد الحداثة ليس سوى صياغة لاسطيقا ما بعد الحداثة. هذا الفكر موجود، على كل حال، فى كتابات الذين يستدعون المصطلح، ويلحون عليه، أمثال جان فرانسوا ليوتار، وجاينى قاتيمو، وجوليا كريستيفا، كما هو موجود فى كتابات الذين لايشغلون أنفسهم بالإلحاح على المصطلح، أمثال چاك ديريدا، وچاك لاكان، وميشيل فوكو، وجان بودريار، ورولان بارت. ويمكن استخلاص ما ينطوى عليه هذا الفكر ما بعد الحدائى فى أربع مقولات من الرفض للتيارات الفكرية المعارضة أو السابقة.

وأولى هذه المقولات هى رفض الذات المتخيلة، بوصفها الأصل المتعالى للمعنى. وتلك أطروحة المثاليين المحدثين من

كنط إلى شيلنج إلى هوسرل وسارتر، وثانيتهما رفض ألوان السرد التعميمية الكبرى أو التصورات المطلقة للتاريخ، على نحو ما أذاعتها أو نشرتها الطليعة الحداثية التي رأت في التاريخ وثبة دائمة إلى الجديد، أو مسيرة مستمرة للزمن، تفضى إلى تقدم العالم وتحرره. وثالثة هذه المقولات ترتبط برفض التصور الحديث للحقيقة، من حيث هي إيديولوجيا الهوية الشاملة، أو العقل المكتفى بنفسه الذي يسعى إلى إيقاع الوحدة في التعدد اللامحدود من المعانى التى تصنع لغتنا وعالمنا. وأخيرا رفض التعارض الحداثى الأجوف بين الفن الراقى للصور الأصلية والثقافة الجماهيرية للنسخ المستنسخة إلكترونيا.

وكما تلخص هذه المقولات فكر ما بعد الحداثة، فى رأى ريتشارد كيرنى، ومن وجهة نظر فلسفة التخيل-الصورة، فإنها تفضى إلى تشخيص حالة الوعي فى مجتمع ما بعد الحداثة، وهى حالة تقتنصها كلمات الكاتب الإيطالى المعاصر إيتالو كالفينو، فى كتابه «ماكينة الأدب» (لندن ١٩٨٩) حيث يتحدث عن نقطة التحول الثقافى فى عالم ما بعد الصناعة، النقطة التى انتهت عندها فكرة الإنسان بوصفه الفاعل فى التاريخ، حيث لابد للخصم الذى خلع الإنسان عن عرشه أن يتسمى باسم الإنسان، ولكنه الإنسان الذى يختلف إلى أبعد حد عن ما كان عليه الإنسان من قبل. ويعنى ذلك الجنس البشرى ذا الأعداد الهائلة

المتكاثرة فى الكوكب الذى نعيش فيه، حيث انفجار المدن الكبرى بالسكان، وعدم القدرة على التحكم فى المجتمع والاقتصاد- أيا كان النظام الذى ينتمى إليه هذا أو ذاك، وحيث نهاية المركزية الأوربية على المستويين الاقتصادى والإيديولوجى، والمطالبة بالحقوق الكاملة للمنبوذين، المقموعين، المنسيين، العاجزين عن الإفصاح، وحيث كل المواضع، المقولات، الأضداد التى استخدمت، من قبل، لتحديد وتخطيط وتصنيف العالم، قد وضعت موضع المسألة. ولاينطبق ذلك على تلك القيم الثقافية وثيقة الصلة، بل حتى على القيم التى تبدو أنماطا ثابتة أنثروبولوجيا - العقل والأسطورة، العمل والوجود، الذكر والأنثى- بل حتى على الاستقطاب بين مجموعات الكلمات الأكثر أولية - الإثبات والنفى، الأعلى والأسفل، الذات والموضوع.

ماذا جرى للخيال؟

أذكر أنني، حين بدأت الدراسات العالية في الجامعة، واخترت دراسة الصورة الشعرية، كنت مفتونا بأفكار الرومانسيين عن الخيال، لأن هذه الأفكار كانت تفتح الأفق طليقا أمام الوعي المتوثب لشاب يتوهج بالصبا الواعد، وتؤكد قدرته على الخلق، وإمكان إسهامه في صنع التاريخ، وتحمله على جناحي الخيال الأولى والثانوى إلى حيث يعانق الحقيقة، ويتعرف المعنى الكلى للوجود. ولازلت أذكر تلك العبارات الجميلة لوليم بليك عن الوجود الذى يعانقه الخيال فى ساعة من الزمان، والمطلق الذى يتكشف فى ذرة رمل، وتمييز كولردج بين الخيال الأولى والخيال الثانوى فى الدرجة. الأول موجود فى داخلنا نعيش به، وندرك المعنى الخلاق للكون، لأنه هبة الله لخلقه كي يتعرفوا وجوده فى داخلهم، فيؤكدوا بتعرفهم بداية حضورهم الواعد فى الوجود. والثانى هو الممكن الإبداعى الذى يسمو به مبدعو الفنون على غيرهم، حين يتنزلون منزلة أصحاب الرؤى الذين ينكشف عنهم الحجاب، ويرون الأنوار فى داخلهم، ويشعّون على غيرهم، ويكررون فعل الإبداع الذى ينطوى عليه الكون كله. ولا أنسى

عبارات كولردج التي كانت تصف هذا الخيال الأولى بأنه تكرار في العقل المحدود لفعل الخلق الأزلي في الأنا اللامحدود، فقد كانت هذه العبارات وأمثالها تدفعني إلى الإيمان بأن الإنسان مبدع في كل أحواله، أو على الأقل يجب أن يكون كذلك، لأنه مركز الوجود، وصاحب القدرة الخلاقة التي تصنع الكون على عينه، حين يبدع بهذه القدرة التي هي قبس من نور الله ما يؤكد قيم الحق والخير والجمال.

وكانت سهير القلماوي، بمساعدة عبدالمحسن بدر، رحمهما الله، تقرأ معنا في السنة الأخيرة من الدرس بقسم اللغة العربية، في جامعة القاهرة، كتاب «الخيال الرومانسي» الذي كتبه موريس باورا في سلسلة تأريخه للشعر الأوربي، منذ الملاحم اليونانية إلى مرحلة الحداثة التي أطلق عليها اسم «التجربة الخلاقة». وكان كتابه عن الخيال الرومانسي كتابا سمح المعنى، بسيط العبارة، في لغته الإنجليزية السهلة ومصطلحه النقدي اليسير، بالقياس إلى تعقد الرطان النقدي المعاصر واصطلاحه المقصور على أهله. كان هذا الكتاب المدخل الأول لجيلي، فيما أحسب، إلى تعرف أفكار كولردج عن الخيال، في كتابه الأساسي «سيرة أدبية»، خاصة تلك النصوص التي ترجمها محمد مصطفى بدوي في ذروة حياته الجامعية في مصر، قبل أن يهجرها نهائيا إلى إنجلترا. وقد دفعتنا غواية ترجمته الجميلة إلى مغامرة تعرف ما كتبه كولردج نفسه في «سيرة أدبية»، تلك الترجمة التي قادت

عبد الحكيم حسان إلى ترجمة الكتاب كاملا بعد ذلك بسنوات عديدة، لكنها قادتنا قبل ذلك إلى تلمس آراء المثاليين الألمان الذين تأثر بهم كولردج، وهو يصوغ نظريته عن الخيال: كنط وشيلنج وفخته، أولئك الذين أكنوا المعنى الخلاق للخيال، بوصفه حضورا في الغياب، أو قدرة إنسانية يتخلق بها العالم والتاريخ. ألم يقل فخته إن الواقع كله هو ما يصنعه الخيال، حين يصوغ الأساس الممكن لوعي الإنسان وحياته، وأكد كنط الخيال من حيث هو أصل معرفتنا الإنسانية، وأقام شيلنج اتحادا بين الخيال والشعر اللواعي للوجود؛ لقد أثبت هؤلاء الفلاسفة الطاقة الخلاقة للإبداع في الإنسان؛ حين أثبتوا قيمة الخيال بوصفها معجزة الإنسان، وعلامة طاقاته وإمكاناته التي لا حد لها، فصاغوا لشعراء الرومانسية، وبخاصة كولردج، الأساس النظري الذي انطلقوا منه، في موازنة شعرهم الذي عانق الوجود الخلاق للكون، واتحد به، مؤكدا الوحدة الإنسانية التي صارت نسيج الوجود، ومعنى الطبيعة التي صارت مرآة للإنسان، بالقدر الذي صار به الإنسان المصباح الذي يشع المعنى على المرآة.

ولم تكن رمزية المرآة، أو المصباح، بعيدة تماما عن دائرة الخيال في أذهان أبناء جيلي، فقد كانت تحوم قريبة من الدائرة نفسها دون أن تدخلها، موازية للحضور الذي يشع المعنى، أو الوجود الذي يعكس فعله الخلاق على الكائنات. ولكنها سرعان ما دخلت إلى قلب الدائرة، وحلّت

فى مركزها، مع ما كتبه المرحوم محمود قاسم عن الخيال عند محيى الدين ابن عربى، ذلك الرائد الذى قادنا كتابه عن «خيال» ابن عربى إلى ما كتبه كوربان عن «الخيال الخلاق» فى كتابات ذلك المتصوف الأندلسى الكبير، فوجدنا فى الصوفية الوجه الآخر للرومانسية، كما وجدنا فى الخيال الصوفى المعنى نفسه للحضور الخلاق للإنسان فى نظرية الخيال الرومانسية. وكان ذلك الاكتشاف بداية رحلة المرحوم محمد عبدالحى، تلميذ محمد مصطفى بدوى فى أكسفورد، فى اكتشاف أوجه العلاقة الإبداعية بين التصوف والرومانسية، ورحلة سليمان العطار، تلميذ عبدالعزیز الأهوانى، فى اكتشاف المعانى المتعددة لخيال ابن عربى فى علاقته بالشعر الأندلسى. واكتفيت أنا بدراسة مفاهيم الصورة بوصفها تاج الخيال، وعلامة الإبداع، والعنصر المهيمن الذى يتميز به الشعر عن غيره من أنواع الأدب. وما فارقت رمزية «الصورة» إلا إلى رمزية «المرآة» التى لم تكن بعيدة عن معنى «المصباح» أو «الاستنارة» التى ظلت لصيقة بمعنى الإنسان الذى يشع حضوره فى الكون، ويمارس طاقته الإبداعية فى صنعه المتجدد.

هل كان هذا المعنى انقطاعا عن الرومانسية وإزاحة لها من الوعي؟ لا أظن! فالإيمان بالخيال ظل إيماننا بقدرة الإنسان الفرد، والإيمان بالإنسان ظل إيماننا بقدرة الإبداع على تشكيل العالم، والانتقال به من مستوى الضرورة إلى

مستوى الحرية. ولم يكن معنى «العقل» الذى أضيف إلى هذا الإيمان مناقضا لحضرة الخيال، فالعقل حين يمارس قدرته فى الإدراك والفهم والتفسير، أو طاقته فى الكشف والخلق، إنما يمارس الفعل الابتكارى للفرد الفاعل فى التاريخ، ذلك الفعل الذى نشير إليه باسم الخيال. صحيح أن العقل فرض حضوره على تخليق الخيال، وشده إلى الواقع الذى قد يتناساه فى الإندفاع النارى صوب «زندو»، ذلك العالم السحري، ذى التسمية الفارسية إن لم تخنى الذاكرة، فى قصيدة كولردج الشهيرة التى لم يكملها قط، فظلت ناقصة، غير محققة كالحلم المستحيل بالوصول إلى المطلق، أو لحظة التجلى الجنوب، فى الحال الذى ليس بعده عودة، فى التفجر الشامل لأكوان ديونيزيوس الغامضة العاصفة، المثقلة بالنشوة والرعشة التى لاتعرف سكون أبوللو أو هدوء عقلانيته الواضحة كالنهار المشمس. ولكن ظل الخيال هو الوجه الآخر من العقل، مغامرة ديونيزيوس التى يتكامل بها حضور أبوللو، كما تتكامل الشمس والقمر فى دورات الأضداد التى يتخلق بها الكون.

غير أن هذا التكامل، من منظور آخر، سلب الخيال، بعض ما كان له من ترابطات عاطفية كثيرة، فى الوعى الباكر للصبا البعيد، وأنزله منزلة أخرى، استبدلت بالحضور المتفرد لوجوده الواحد الحضور المشترك المتفاعل مع الغير، أو المحكوم بالغير. والواقع أن ثقافتنا السائدة لاتشجع إلا

على هذا النوع من الحضور، فدراستنا الجامعية، فضلا عن مؤسساتنا التعليمية والتثقيفية العامة، مبنية بما لا يؤهل الواقعين تحت تأثيرها للانطلاق بالخيال إلى افاق ديونيزيوس العاصفة، حيث الخيال هو قدرة التوهج التي تصل بين العاشق والمجنون والشاعر (المبدع)، في ثلاثية شكسبير المعروفة في «حلم منتصف ليلة صيف»، فالمنحى العقلاني (السالب) غالب على الدراسة الجامعية، يعقلها بالتقاليد الباردة الجامدة. والميراث العقلاني هو الميراث الذي تعتمد المؤسسات التعليمية والتثقيفية بوصفه الميراث الأمثل، حين تريد تأكيد الاستنارة، لكن بما يؤكد غلبة الاتباع على الإبداع، وإيثار التقليد على الابتكار، والاستكانة إلى المألوف أكثر من الرغبة في الاكتشاف. وقد تعلمنا من البارودي إلى أمل دنقل ضرورة انضباط الإبداع بهدى العقل، وإيثار الجمال في النظام على الجمال في الفوضى، وحفظنا الأبيات التي وصفت شعر أحمد شوقي بأنه:

تخذ الخيال له براقا فاعتلى فوق السها يستن في طيرانه
ما كان يأمن عثرة لو لم يكن روح الحقيقة ممسكا بعنانه
وبقدر ما كان روح الحقيقة ممسكا بعنان خيالنا،
حارسا إياه من العثرة، كان خيالنا نفسه يتطلع إلى أن
يفارق عنانه، ويتمرد على حارسه، ويتوق إلى ما يشعل فيه
وقدة الجنون وروعشة التجريب واندفاع المغامرة التي لا

يحدّها حد. وذلك، بالقطع، سرّ إعجابنا بإبداع أونيس (على أحمد سعيد) الذي كان خروجاً على النمط الأبوللوني الذي تربينا عليه، وتعلّمنا احترامه بوصفه نمط الإبداع الأمثل. ولذلك كان نمط الإبداع الأونيسي هو النمط المقموع في ثقافتنا السائدة، المثقلة بوطأة الثابت الذي يستبعد المتحرك، ليؤسس للاستجابة الدائمة في الجديد، أو يقوم بترويضه، في عمليات متعددة، تستبدل بمسكى العنان القديم الحراس الجدد للتقاليد والواقع، على نحو لا يتيح لأبناء هذه الثقافة تعرف المتمردين الذين يعشق خيالهم الجنون والغموض واندفاع ما فوق الواقع وتحتّه على السواء. ولذلك ظل ما كتبه السرياليون المصريون مجهولاً لدى جيلنا، طوال عقود متتالية، فلم نسمع عن «الكتاب المنبؤ» أو أشعار جورج حنين أو كتابات التلمساني والمحاولات الأولى لبدر الديب وغيرهم إلا منذ سنوات قريبة، بعد أن تراخت القبضة الصارمة لحراس الثقافة.

ولا يختلف عنان الواقع الجهم الذي صنّعه «الواقعية» في هذا السياق، عن عنان «التقاليد» التي كان على «الموهبة الفردية» أن تعمل في داخلها، وذلك في التتابع التاريخي من ثلاثية «النظام والاتحاد والعمل» التي دعت إليها ثورة ١٩٥٢ المصرية في انضباطها العسكري، حين بدأت عهدها بالشعار (النظام والاتحاد والعمل) الذي أوقع الأمة في أسر «النظام» الذي لا يعرف الخروج عليه، والاتحاد الذي تحول إلى نوع من

الإجماع الذي لا يسمح بالمخالفة أو حتى المغايرة، و«العمل» الذي كان يحدده الأعلى المنفصل عن الأدنى. وذلك سياق لم يسمح بالانطلاق الذي وعدت به دراسة مصطفى سويرف الرائدة عن سيكولوجية الإبداع، سواء في تأكيدها مفهوم كسر النمط، وتفرد الإبداع، وعلاقته الدافعية بالصدع الذي يفصل الأنا عن الجماعة، وتأكيد القدرة التشكيلية (لا التمثيلية) للخيال الذي يستبدل بالتشبيه الاستعارية، ويحدد الاستعارة بوصفها تفاعلا بين طرفين يتولد منهما ثالث يغزو مؤهلا، بدوره، لتفاعل آخر، يتولد عنه جديد مغاير. وكما توقف مصطفى سويرف عن تطوير مشروعه، طوعا أو كرها، لم يفهم أغلب تلامذته مغزى التمرد المضمن في محاولته الرائدة، أو تأكيد دوره الذي يحطم به الخيال سور مدركاتنا العرفية، خصوصا في إدراكه الفراسي للأشياء، أو إعادة تركيبها بما يجعلنا نجفل لائذين بحالة جديدة من الوعي. لقد حاول أغلب التلامذة تقليد الأستاذ على مستوى السطح، فغابت عنهم دلالة المغامرة التي خنقتها محاولاتهم الاتباعية، في الموجات النقلية التي تصاعد مدحا ليشمل المجتمع كله.

وكان من الطبيعي، في سياق هذا المد، أن تزدهر أكثر تأويلات «النقد الجديد» محافظة، وذلك في نزوعها العقلاني الذي لم يكن سوى إحياء كلاسي (محدث؟). وكم ودينا، وراء ت.إس. إليوت، فرحين بالخلاص الظاهر من الرومانسية، كائننا فارقنا عامنا السادس عشر في قصيدة أحمد

عبدالمعطي حجازي، وأكملنا نضج الرجولة أو عرفناه، أن الإبداع ليس تعبيراً عن الشخصية وإنما هو فرار منها، وأن عقل المبدع، ذلك الذي درجنا على تخيله بوصفه كائناً فريداً، يعيد تشكيل الأشياء، حين يصهرها بناره الفريدة، أو يسلط عليها عينه الساحرة، عقل ذلك المبدع لم يعد سوى عنصر مساعد Catalyst مادة حفازة في عملية الإبداع، التي تتم بتفاعل عناصر مستقلة، منفصلة عن الحضور الذاتي للعقل الذي لا يملك إزاعها شيئاً سوى مجرد الحضور السلبي.

هكذا، أخذنا ندخل إلى منطقة «النسق» ذات الرمال المتحركة الخادعة، والقضبان المغطاة بأرق أنواع الحرير. وكانت هذه المرة قرينة «التقاليد» التي لا تعمل «الموهبة الفردية» بعيداً عن دائرتها، بل تعيد إنتاجها بما يحفظ تواصلها، في نظامها الذاتي المستقل عن الفرد، حتى حين تخلق الموهبة الفردية معادلات موضوعية أو كليات جديدة، تصل بين دقات آلة كاتبة ورائحة طهو وقراءة كتاب لاسبينوزا، ولم تكن نظرية أي. إيه. ريتشاردز السيكلوجية في القيمة بعيدة عن «النسق» الذي فرض حضوره على معنى «التقاليد»، وإنما كانت وجهه الآخر في تقديري، فقد أعاد ريتشاردز صياغة أفكار كولردج عن الخيال، ليؤكد دور الخيال في إقامة التوازن بين الدوافع والنزعات النفسية المتعارضة والمتضاربة. ويعني ذلك، تأويلها، قدرة الخيال على إيقاع التوازن الأبولوني بين العناصر الديونيزيوسية في نسق لا يفارق صرامته، حتى حين يطلق سراح الدوافع

ويحررها، لكن بما يبقياها، فى النهاية، شبيهة بحركة الرقص داخل سلسلة رحبة، أو داخل دائرة النسق الذى بدا على وشك إغلاق أبواب مملكة الخيال.

ولم يكن هذا النسق، بدوره، بعيدا تماما، من حيث حضوره العقلانى الأبوللونى، عن معنى «الانعكاس» الماركسى الذى رد كل ما فى الوعى الإنسانى، بل الوعى نفسه، إلى معطيات الوجود المادى، واستولد من الأنساق المادية لعلاقات الإنتاج الأنساق المعرفية لأبنية الوعى، فكانت الثانية نتيجة مترتبة على الأولى فى كل تحليل أخير، وفى الوقت نفسه كانت الدائرة التى يتحرك فيها المبدع داخل الإيديولوجيا السائدة أو خارجها، حيث أنساق الوعى الإبداعى الذى يستبدل بالأنساق التجريبية أخرى ممكنة، وذلك فى عملية «الانعكاس» التى لاتعنى، فى التحليل النهائى، سوى أولوية التمثيل على التشكيل، واستبدال القدرة التمثيلية للواقع، العاكسة له، بالقدرة الخلاقة للخيال على مجاوزة الواقع وبناءه من جديد.

ولم تكن نظرية الانعكاس التى عرفنا تجلياتها العربية يسيرة كهذا التلخيص، وإنما كانت معقدة فى قيودها، متزمتة فى آفاقها، ملزمة فى مفاهيمها، اتهامية فى حوارها، يقينية فى نبرتها، قمعية فى خطابها. أخافتنا من مقاربة كافكا كأنه الوباء، وحرمت علينا قراءة الوجودية باسم الواقع الثورى، وأبعدتنا عن السريالية باسم الواقعية الاشتراكية،

ومنعتنا حتى من معرفة معنى أن يكون «الفن ضد الإيديولوجيا» فيما يؤكد كتاب إرنست فيشر الذى لم يقترب منه كهان الماركسية السلفية. أما الرومانسية التى يتكشف بها المطلق فى ذرة رمل فقد نبذت نبذ النواة، بوصفها بقية من بقايا بئرجوازية انتهى زمانها الصاعد، وأثرا من آثار النزعة الفردية التى لا بد من قمعها، تأكيدا للإيمان بوطن حر وشعب سعيد. ولم يوجد وطن حر واحد وشعب سعيد قط، فى كل الفضاء العربى الممتد من المحيط إلى الخليج.

وحتى عندما وقعت الواقعة، وحدثت كارثة العام السابع والستين، وأطاح وعى الهزيمة بقضبان «النظام» والمعنى المتضمن فى «الاتحاد»، وتمرد الخيال على التعقل المصطنع، فى اندفاع العيث التى عرفتتها كتابات توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويوسف إدريس، احتجاجا سياسيا اجتماعيا قبل أن تكون موقفا وجوديا معرفيا، وفى اندفاع الكتابة التى أعادت اكتشاف علاقات الحلم فى قصص إدوار خراط، وبروز الفانتازيا فى كتابة جيل الستينيات، وظهور عبادة ديونيزيوس فى الشعر الأجد، فإن النقد الأدبى ظل محافظا على اتزان، أقرب إلى رصانة المؤسسة الأكاديمية التى تنتجه، والتى تتسم بالمحافظة فى الأغلب الأعم. وبدأ الأمر كما لو كان هذا النقد يواجه فوضى هزيمة السابع والستين بالبحث عن «نظام» آخر يعقلنها به، ويحمى به نفسه من آثارها المدمرة، فيستبدل بالتفجر العدمى العيثى للهزيمة

الدمرة نظاما يعمل على نفيها بنقيضها العقلانى. وكانت بنىوية دى سوسير جاهزة فى جانب، والبنىوية التوليدية جاهزة فى الجانب الآخر. كلتاهما تؤكد معنى «النظام» الذى يرد التكرار إلى وحدة «الاتحاد»، ويعود بالشظايا المنفلتة فى جنون الهزيمة إلى مركز أوجد، نقطة تجمع أشبه بمركزية اللوجوس الذى لايفارق معنى من معانى العقل، كى يحفظ على العقل النقدى توازنه، حتى لو أضاع من ذات الإنسان مركزها فى نسق البنية، وانقلب بها إلى ذات مجاوزة للفرد (فى البنىوية التوليدية) أو مركز بلا ذات (فى بنىوية دى سوسير اللغوية).

هذا الحضور النسقى المتصاعد للأبنية، أيا كانت التسمية التى تمايزها، أو الإطار المرجعى الذى تتحكم باسمه، أسهم فى تقليص مملكة الخيال، وجذأ أصابعه الممدودة إلى المستحيل، وأبعده عن غواية الأنانة، وأنزله المنزلة التى ساعدت على تحديد حركته ورقابته على السواء. ولم يتوقف أحد، فيما أعلم، ليعيد للخيال اعتباره نظريا، أو على الأقل يراه فى ضوء جديد، من حيث هو قدرة إنسانية على تحويل الغياب إلى حضور، والواقع إلى ممكن، والموجود إلى غير موجود، أعنى قدرتنا، بواسطة الخيال، على تحويل الزمان والمكان اللذين نعيش فيهما إلى طراز إنسانى واعد بالوجود المفعم بالحضور. وتلك هى معجزة الخيال التى فتنت الفلاسفة والمبدعين، طوال العصور، فسعوا إلى اكتشافها

وتفسيرها وممارستها والحياة بها. وكان تساؤلهم الدائم عنها الوجه الآخر من سؤالهم المتجدد عن الوجود في العالم، ذلك لأن الخيال هو الوجود في حالة فعل، الوجود الخلاق، هنا، والآن، حين وحيث يمارس الإنسان الفعل الذي يميزه بوصفه إنسانا موجودا، في حال من الحضور القصدي الذي لا يكف عن التحول، والصيرورة، والتجدد، واستباق الإمكان الواعد الذي يظل في حاجة إلى الكشف.

إن غياب سؤال الخيال، في خطابنا النقدي المعاصر، وخطابنا الفلسفي بوجه عام، شأن غياب سؤال المستقبل، علامة على تحكم «أنظمة»، تتشكل بها ثقافة لا تعرف الحلم أو المغامرة، ولا تمارس التسامح أو الحوار، وتخشى التجريب والاجتهاد، وتستبدل الاتباع بالإبداع، والتقليد بالابتكار، والماضي بالمستقبل، فتفقد قدرة الخيال على استئزال الغد الآتي بالنجوم الوضاعة على كفيه: الحرية والعدل والتقدم.

المعرفة البينية

تشبه حقول المعرفة الإنسانية في تخصصاتها المختلفة دوائر عديدة تكاد تند عن الحصر، لكنها تتداخل عند نقاط بعينها، على نحو يصنع شبكة معرفية هائلة من الدوائر المتصلة التي لا تنفصل واحدة منها عن الأخرى. ولذلك تتداخل كل دائرة مع غيرها التداخل الذي يؤكد وحدة المعرفة الإنسانية في حضورها العلائقي الذي لا ينفي استقلال كل دائرة بحقلها النوعي الخاص، في الوقت الذي لا يمنع- بل يؤكد- تواصلها واتصالها بغيرها من الدوائر التي تتبادل معها الفاعلية. وإذا كانت صفة الاعتماد المتبادل بين الدوائر جميعها، وهي صفة لا بد من تأكيد عدم تعارضها مع استقلال كل دائرة بمجالها النوعي الخاص، هي الصفة الملازمة لهذا التداخل الذي تصنعه نقاط الوصل بين الدوائر كلها، فإن نقاط الوصل هذه هي التي تحدد المجال البيني الذي تتداخل فيه أكثر من دائرة، في منطقة التفاعل المشترك الذي يغدو أفقا للاعتماد المتبادل بين الدوائر، وساحة لفاعليته.

وإذا كانت مناطق التماس بين دوائر المعرفة في حقولها المتباينة هي أول التداخل الذي يصل بين المتباين من

الدوائر، في تقاربه أو تباعده عن غيره، فإن هذه المناطق تظل أصل كل الاحتمالات المتعددة للاعتماد المتبادل بين الدوائر في تفاعلها المشترك. ويمكن أن يتخذ هذا النوع من الاعتماد شكل تبادل الخبرة أو النتائج، حين تأخذ دائرة من دوائر المعرفة محصلة إنجازات دائرة أخرى غيرها، وتنطلق من حيث انتهت في المجال المتصل نفسه من الفاعلية المشتركة، سعياً وراء نتائج جديدة تتحول، بدورها، إلى إنجازات تبدأ منها الدائرة الأولى. وقد يختلف المجال فلا يتصل في الفاعلية المشتركة، ولكنه يظل معتمداً على الإنجازات التي انتهت إليها دائرة معرفية لتبدأ منها دائرة معرفية مغايرة، تفضى إلى غيرها الذي يفضى إلى غيره في تواصل الخبرة الممتدة. وعندئذ، تغدو العلاقة بين الدوائر تتابعا أفقياً، لا يتعارض من حيث طبيعته مع التجاوب الآنى في المناطق المشتركة من الدوائر التي يتخذ فيها البحث شكل الحوار المتصل.

والمسافة قريبة بين هذا الوضع المعرفي والوضع الذي ينطوى فيه الاعتماد المتبادل على نوع من التكامل الذي تتعاون فيه أكثر من دائرة في المجال الذي تتداخل فيه، أو حتى تلتقى حوله، وذلك على نحو يجسده التعاون بين الدوائر المعرفية، في مجال العمل المشترك الذي تتضافر فيه تخصصات كثيرة، وتتعاون على تحقيق هدف واحد بوسائل متنوعة ووسائط متباينة، أو دراسة موضوع واحد من زوايا

متغايرة بأنواع مختلفة أو حتى مناهج متنوعة. والحالة الأخيرة هي حالة تضافر الاختصاصات Multidisciplinary التي تتميز عن الدراسة البينية Interdisciplinary التي تتداخل فيها الاختصاصات، فالأولى جماع من المداخل المتباينة المستقلة التي تتعاون فيها علوم متنوعة على دراسة ظاهرة من الظواهر من مختلف جوانبها، أو موضوع من الموضوعات من مختلف أبعاده، والثانية هي الحقل الذي يتكون من تماس الحقول، أو يتشكل من نقاط تداخلها، فيغدو موضوعا مشتركا لعلوم هذه الحقول من ناحية، ومنهجاً تختبر به تجاوبها من ناحية ثانية، وأفقا من أفاق تطويرها والكشف عن جوانب لم تكتشف بعد من شبكاتها العلائقية المتداخلة من ناحية أخيرة.

وأحسب أن هذا المعنى الأخير هو المعنى الذي يكشف عن الاحتمالات الواعدة للدراسة البينية في توجهاتها الجذرية. أعنى تلك التوجهات التي تعيد تأكيد الطبيعة العلائقية للمعرفة الإنسانية في تعقدها المتصل وتقدمها المذهل، والتي تسعى إلى مواكبة الوعود المتزايدة للثورات العلمية المعاصرة بالكشف عن مناطق معرفية جديدة، وتوليد نواتر علمية واعدة من تجاوب علاقات الدوائر التي ظلت قائمة في عزلة عن غيرها. والمسافة بين هذا المعنى وما كنا نسمعه عن وحدة المعرفة الإنسانية أشبه بالمسافة بين "الفاكس" و "الإنترنت"، أعنى بين البعد الواحد للاتصال

والأبعاد التي لا نهاية لتعددتها الممكن، فهي المسافة بين تعاون الجزر المستقلة من دوائر المعرفة والقدرة الواعدة التي كشفت عنها علاقات هذه الدوائر، حين أضاعت مناطق بينية جديدة، كانت مهمة على نقاط التماس الحدودية، بأشكال جديدة من معارف الاتصال والاعتماد المتبادل للتفاعل المشترك.

وربما كانت نظريات الخطاب المعاصرة نموذجاً من النماذج الدالة على المناطق البينية الجديدة الواعدة، المتولدة عن نقاط التماس أو حتى تداخل الحدود بين دوائر معرفية متباينة، فخطاب الخطاب يجمع في نسيجه العلائقي ما يصله بدوائر علوم اللغة والاجتماع والسياسة والفلسفة والتاريخ والأدب والإحصاء والرياضيات، فضلاً عن علوم الإعلام ووسائل الاتصال والدراسات الثقافية والأدبية وغيرها. ولذلك يؤكد دارسو نظريات الخطاب أن درسمهم نقطة التقاء تتقاطع عندها معارف متعددة وعلوم متباينة، تتفق كلها على ضرورة المضي إلى اقتحام أفاق واعدة من العلم الإنساني، اتساقاً مع التحولات المتسارعة في الثورة التكنولوجية المستمرة للاتصالات التي أحالت العالم إلى قرية صغيرة متشابكة العلاقات.

والواقع أن مصطلح الدراسة البينية من المصطلحات المتولدة حديثاً جداً، نتيجة الثورة المعرفية المعاصرة وما يرتبط بها من تطوير جذري لتكنولوجيا الاتصالات وتبادل

المعلومات، فهو مصطلح حديث الولادة بالقياس إلى غيره من المصطلحات التي أخذت طريقها إلى الرواج، متوثب بالحياة بالنظر إلى ما تحقق به من إنجازات، وواعد بما تؤكد دلالاته من إمكانات واحتمالات. وبسبب حداثة التكوينية، لا يجد الباحث عن دلالاته الاصطلاحية مدخلا مستقلا في الموسوعات الكبرى المألوفة مثل "دائرة المعارف البريطانية" أو "دائرة المعارف الأمريكية" أو الموسوعات والمعاجم النوعية من مثل "معجم كمبردج للفلسفة"، و"معجم بلاكويل لفلسفة العقل"، و"موسوعة علم الجمال، أو حتى "موسوعة هتشينسون للموسيقى"، و"دليل أكسفورد للمسرح"، فضلا عن "دليل جامعة جونز هوبكنز للنظرية الأدبية والنقد" و"دائرة معارف جامعة تورنتو للنظرية الأدبية المعاصرة"، و"المعجم التحليلي للسميوطيقا واللغات" الذي أعده جريماس بالاشتراك مع كورتية.

ولا يعجب المرء من خلو أمثال هذه المعاجم والموسوعات من الحديث المستقل عن "الدراسة البينية" فحضور هذا النوع من الدراسة الذي لا يزال غضا لم يفرض نفسه بعد على العمل المعجمي أو الموسوعات العامة والنوعية الخاصة التي تتعامل، عادة، مع الظواهر والمصطلحات المستقرة نسبيا. ويبدو أن توزع دلالة مصطلح "الدراسة البينية" على حقول المعرفة المتعددة قد أهدر مدلولاته بين أمثال المعاجم والموسوعات التي ذكرتها، والتي

أثقت أن طبعاتها الجديدة لابد أن تلتفت إلى مافاتها من الحضور الدلالي المتصاعد لهذا المصطلح الذي أصبح دالا على الآفاق الواعدة من تجاوب نواثر المعرفة المعاصرة. يؤكد ذلك ما نبهتني إليه، فيما أفادتني به، زميلتي الدكتورة ماري تريز عبدالمسيح من قرب ظهور موسوعة عالمية جديدة بينية الاتجاه، تصل ما بين نواثر العلوم والفكر، وتصدر في الأشهر القادمة من هذا العام (١٩٩٧) تحت إشراف باترك د. مورفي.

وأتصور أن الإعلان عن هذه الموسوعة العالمية الجديدة مؤشر دال في ذاته على تصاعد الاهتمام بالدراسات البينية. وهو تصاعد يؤكد أن عددا من الدوريات المعاصرة قد أخذ في الاهتمام بالمجالات التي تكشف عنها الدراسة البينية، وذلك جنبا إلى جنب ما تأسس من دوريات جديدة تأخذ على عاتقها إبراز الوعود المخيلة لهذا النوع من الدراسات. ومن هذه الدوريات في المجالات التي تتصل بالمناطق البينية للأدب والفنون والأفكار، مجلة "النص الثالث" (١٩٨٧) المرتبطة بخطاب ما بعد الاستعمار، ويشرف عليها رشيد عريان وآخرون، وقد بدأت في الصدور منذ سنة ١٩٨٧. وقبل مجلة "النص الثالث" التي تصدر في إنجلترا، هناك مجلة جامعة ييل الأمريكية للدراسات الفرنسية، وهي مجلة مهتمة بالمجالات المقارنة، وقد أصدرت عددا خاصا عن الدراسة البينية، سنة ١٩٩٤، ينصب على العلاقة بين الرسم والكتابة،

شأنها فى ذلك شأن دوريات أخرى، من مثل دورية "ثاميرس" Thamyris التى تصدر من هولاندا، وكذلك دورية "باسج" Passage الخاصة بالدراسات عبر القطرية وعبر الثقافية التى تصدر عن قسم الاجتماع فى جامعة ماساشوسيتس فى الولايات المتحدة. أضف الى ذلك دوريات مغايرة من مثل "نظرية الثقافة والمجتمع" التى صدرت فى الولايات المتحدة سنة ١٩٨٢ لتصل بين نواثر العلوم الاجتماعية، وأنجزت مادفع بيير بورديو إلى وصفها بأنها أصبحت الأداة الأساسية لكل الباحثين المهتمين بالثقافة والإعلام. ويمكن أن نضيف إلى هذه الدوريات مجلة "الفن والشعر اليوم" التى تصدر من نيودلهى فى الهند، دالة على وجه من أوجه مناطق التماس التى تمتد لتجمع ما بين دورية مثل "التاريخ البينى" أو كتاب مثل "دراسات بينية فى الأدب والمناخ".

ومما له دلالة كاشفة فى هذا السياق أن مجلة «موزايك» Mosaic الفصلية التى صدرت فى كندا سنة ١٩٦٧ لتهتم بالدراسة المقارنة بين الآداب والأفكار استجابت إلى متغيرات المعرفة العلانقية التى أكدت حضور الدراسة البينية وأهميتها، فقامت بتحويل اتجاهها إلى حركة السهم الصاعد لهذا النوع من الدراسة، واستبدلت بعنوانها الفرعى الأول «مجلة الدراسة المقارنة للأدب والأفكار» عنوانا فرعيا

جديدا هو «مجلة الدراسة البيئية للأدب». ونظرة واحدة إلى تخصصات هيئة تحرير هذه الدورية التي ترأسها إيقلين ج. هنز تدل على معنى هذا النوع من الدراسة في بعدها المرتبط بالأدب على الأقل، إذ تضم هذه الهيئة مالا يقل عن ثمانية عشر متخصصا في الموسيقى والأنثروبولوجيا والقانون والفنون الجميلة وعلم المكتبات والعمارة والدراسات الفرنسية - الإسبانية والتاريخ والاقتصاد والصيدلة والعقيدة واللغة الإنجليزية والفيزياء والدراسات الألمانية - السلافية وعلم الاجتماع والسينما وعلم النفس، وكلها مجالات متجاوبة في أفق الدراسة البيئية. وكان من الطبيعي، بعد هذا التعديل، أن تصدر عددا متميزا عن «السينما والأدب» وعددا ثانيا عن «الموسيقى والأدب» وثالثا عن «الأدب والحالات المتحولة للوعي» في جزئين، ورابعا عن «الحرب والأدب»، وخامسا عن «الأدب والقانون»، وسادسا عن «الحمية (الرجيم) والخطاب»، يتناول العلاقة بين الأكل والشرب والأدب، فضلا عن عدد قديم، نسبيا، بعنوان «سياقات» صدر سنة ١٩٨٨ ليضم بحوث أول المؤتمرات التي أقامتها المجلة في مجال الدراسة البيئية للأدب. وهي بحوث قامت بالكشف عن بعض مناطق التداخل بين دائرة الدراسة الأدبية وغيرها من الدوائر، وذلك على نحو يجاوز المعنى التقليدي للدرس الأدبي المستقل بمنهجه استقلاله بموضوعه، أو المعنى البالي للعمل الأدبي الذي فهمه البعض بوصفه كيانا مستقلا بنفسه منعزلا في ذاته عن كل ماعداه.

وقد عشنا زمنا، بسبب أفكار "النقد الجديد" التي أشاعها دعاة العرب، أسرى وهم مؤداه أن دراسة الأدب ينبغي أن تستقل بنفسها استقلالا مطلقا يعزلها عن كل ماعداها. وهاهي الدراسات البينية المتتابعة تضيف إلى النظريات العلائقية المعاصرة (كالبنوية وما أشبه) ما يؤكد زيف هذا الفهم ويبعده عن الصواب، فدراسة الأدب (النقد الأدبي) حقل مستقل من حقول الدراسة الإنسانية، لكن استقلالها لا يمنع صلتها بغيرها أو صلة غيرها بها في مناطق التداخل أو مناطق التماس البيني.

ويبدو أن شيئا من ذلك كان يدور بخاطر جون. ج. تونسین من جامعة مانيتوبا في كندا، وذلك في تقديمه البحوث الناتجة عن أول مؤتمر عالمي تقيمه مجلة «موزايك» للدراسات البينية سنة ١٩٨٦ لتؤكد حيوية هذا النوع من الدراسة وتحث على باستمراره بكل الشعائر المناسبة. وكان ذلك بعد سبع سنوات من تحول المجلة إلى دورية للدراسة البينية للأدب، وهو تحول يشير إليه جون تونسین بأنه انتقال من توجه كان مفيدا في عصره إلى توجه أكثر فائدة، في مدى الاستجابة إلى التطورات الثورية التي جرفت الجميع في النظرية الأدبية والنقد، طوعا أو كرها، إلى القرن الواحد والعشرين، وباعدت بينهم وبين بقايا "النقد الجديد" التي أدركها الفناء.

وربما كان أهم ما يميز التطورات الثورية التي نظر إليها تونسين، بوصفها العامل الأساسي في التحول عن أفكار النقد الجديد، أنها تطورات أكدت معنى جديدا للعلائقية، لا ينفي استقلال كل دائرة معرفية بموضوعها في الوقت الذي يصلها بغيرها من الدوائر وصل الكيانات الفاعلة المنفصلة في آن. ويعنى ذلك أن الدراسة البينية لأى حقل من حقول المعرفة لا تهدف إلى تدمير استقلال هذا الحقل أو تميزه بخصوصيته النوعية التي تبرر دراسته في ذاته، وإنما تهدف إلى وضع الاستقلال الذي تسلم به وتنطلق منه في شبكة علائقية تؤكد الفصل والوصل معا، ومن ثم تكشف عن معنى مغاير للاستقلال الذي هو نقيض العزلة وقريب الاعتماد المتبادل، كما تكشف عن نقاط من التماس الذي يفضى إلى دوائر جديدة من الاهتمام المشترك بالمناطق البينية التي لم يتسلط عليها الضوء الساطع من قبل.

وحدة الإنسانية

تتكون كليات الآداب، عادة، من مجموعتين من الأقسام على الأقل، أولاها مجموعة أقسام اللغات وآدابها، كاللغة العربية أو الفرنسية أو الإنجليزية أو الإسبانية أو الألمانية أو الأوربية القديمة أو اللغات الشرقية أو اليابانية، إذا أخذنا ما هو موجود في جامعة القاهرة بوصفه مثالا، ومجموعة أقسام العلوم الموازية لهذه اللغات كالاقتصاد والتاريخ والجغرافيا والفلسفة أو علم النفس وما أشبه ذلك من الأقسام. لكن ما الذى يربط بين مجموعات كلية الآداب وأقسامها؟ هل تنطوى العلاقة بين أقسام اللغات، مثلا، على صلة نوعية ترتبط بفلسفة العلم وطرائق تدريسه أو استنباطه أو تطويره، أم أن هذه العلاقة تنحصر في حدود المجاورة التى لا تازم عنها علاقات متبادلة على مستوى الأثر والتأثير المنهجين؟ وهل تجاوز العلاقة بين أقسام المجموعة الموازية للغات حدود المجاورة نفسها إلى أفق التبادل العلائقى لتعاضد الحقول المعرفية المختلفة وتجاوبها المتعدد في أبعادها؟ وما الذى يعطف المجموعة الثانية على الأولى، أو يرد كل قسم من أقسامها على بقية الأقسام في تضافر المعرفة الإنسانية ووحدها؟

إن مسمى "كلية الآداب" نفسه يشير إلى ما يجمع بين الأقسام والمجموعات. وسواء فكرنا في اصطلاح "الآداب" بمعناه الإنشائي الإبداعي أو بمعناه الوصفي المعياري فإن وحدة التسمية تظل قائمة فاعلة، تجاوز المدى المحدود للتجاوز الكمي أو التراكم الجزئي إلى التفاعل النوعي والتجاوب الكيفي على مستويات متعددة، وذلك من الزاوية التي تبرز الوحدة المعرفية للإنسانيات في علاقاتها التي تنتظم المتباين من مكوناتها والمتغاير من عناصرها، فتسمية "كلية الآداب" في ذاتها تدل على وحدة التنوع أو تنوع الوحدة، ومن ثم تدل على أفق تتجاوب فيه الأقسام المتنوعة بأكثر من معنى.

هذا الأفق النوعي في حضوره العلائقي هو مدى الإنسانيات في وحدتها المعرفية التي تنبنى عليها كليات الآداب في تكوينها الذي يفترض أن يكون مثالا للطبيعة العلائقية لمفاهيم المعرفة الإنسانية. وسواء كان مسمى "كلية الآداب" نفسه من قبيل الترجمة عن الفرنسية، أو من قبيل الاجتهاد في الإشارة إلى أصل إنجليزي مكافئ، فإن وحدة المسمى نفسه تشير في آخر الأمر إلى الوحدة التي تجمع بين أقسام كليات الآداب، وتصل بينها وصلا يتصل بالنظرة العلائقية إلى العلم، سواء من حيث مكوناته النوعية الخاصة، أو من حيث علاقة هذه المكونات بغيرها من المكونات النوعية في المجالات المعرفية المغايرة.

صحيح أن بعض الجامعات تميل إلى الفصل بين المجموعات المعرفية التي تتكون منها كليات الآداب تقليدياً، فتميز بين دراسة الآداب الخالصة بعلومها اللغوية الأدبية من ناحية، ودراسة العلوم الموازية للآداب كالتاريخ والفلسفة والاجتماع من ناحية ثانية، وتطلق على المجموعة الأولى اسم "كلية الآداب" وعلى المجموعة الثانية اسم "كلية العلوم الإنسانية"، كما هو حادث في الجامعة التونسية على سبيل المثال، بل يصل الأمر في بعض الأقطار إلى البحث عن كيان مستقل يضم "الجغرافيا" إلى ما يشبهها، أو حتى زيادة التقسيم إلى المدى الذي تتميز به العلوم الاجتماعية عن العلوم الإنسانية خارج وحدتها التقليدية.

وتستجيب هذه التقسيمات الجديدة، نسبياً، إلى نزعة في تقسيم المعرفة وتفرع تخصصاتها، سعياً وراء المزيد من الدقة والضبط، ومن ثم تأكيد التمايز في حقول التخصص النوعي للمعرفة، والإلحاح على استقلالها الكمي الذي يؤدي إلى الاستقلال الكيفي منهجياً، لكن على نحو لايفارق فهما إمبريقياً ضيقاً لوحدة المعرفة، والإسراف في النظرة الجزئية التي تخلو من الفهم العلائقي للظواهر والمعطيات، والتي لا ترى من حقول المعرفة المتباينة، في عزلة كل منها عن غيرها، سوى حاصل جمع الأجزاء وتجاور الكيانات المتراسة من الوحدات القابلة للمزيد من التفتيت. وذلك فهم لا تعنى له وحدة المعرفة الإنسانية في الغالب سوى حاصل جمع

الأجزاء المنفصلة، أو المتراكمة، أو المتجاورة، بعيدا عن تجاوباتها أو تفاعلاتها التي تؤكد أن "الكل" هو محصلة العلاقات وليس حاصل جمع الأجزاء.

وما يصل بين الإنسانيات أو العلوم الاجتماعية هو ما يصل بين كل علم من علومها في استقلاله الذاتي، أعنى ذلك الاستقلال الذى لا تتناقض صفته مع ما يتصف به العلم، أو ينبغى أن يتصف به من قدرة على تبادل التأثير والتأثير مع غيره، فاستقلال كل حقل معرفى عن غيره لا ينقض قيمة تأثيره بغيره وتأثيره فيه، وذلك على نحو يمكن أن نفهم معه الطبيعة العلائقية لتبادل الأثر والتأثير بوصفها طبيعة كلية الحضور حتى في فضاءاتها الجزئية. وذلك فهم يترتب عليه أن كل حقل من حقول الإنسانيات أو العلوم الاجتماعية حاضر في كل حقل غيره على المستوى العلائقى، وذلك بالمعنى الذى لا ينقض استقلال الحقل، بل يميزه بمدى الحضور العلائقى الذى لا يؤسس الهوية الذاتية للحقل إلا في علاقته بآخر غيره، يلتقى وإياه لقاء التفاعل والتعاون في نواتر المعرفة المتجاوبة.

والواقع أن النوايا الحسنة وراء تقسيم كلية الآداب إلى أكثر من كلية لا تقلل من المزالق أو المخاطر المعرفية المترتبة على ذلك التقسيم، خصوصا على مستوى التجاوب العلائقى الذى يؤكد الوحدة المتفاعلة للإنسانيات. وهى الوحدة التى لا ينبغى التمكيز عليها بدعاوى تأكيد التخصص

أو تعميق تقسيم فروع كل مجموعة من مجموعات المعرفة. وأتصور أن تأكيد التخصص لا ينفي طبيعته العلائقية في ذاته من حيث هو تخصص نوعي. ولا يتناقض مع هذه الطبيعة من حيث علاقة التخصص بغيره من التخصصات. وفي الوقت نفسه، فإن المضي في تقسيم مجموعات المعرفة يؤدي إلى نقيض المراد منه لو اعتمد على نظرة جزئية، تجزئية، تفضي إلى تقليص العلاقات بما يؤدي إلى تحويل حقول المعرفة الإنسانية إلى مجرة من الكيانات المعزولة المنعزلة. ويؤكد ذلك، في المجال الخاص بكليات الآداب، أن دراسة اللغات، مثلا، لا يمكن أن تتحقق بعيدا عن دراسة أدابها، ودراسة أدابها لا تكتمل في عزلة عن دراسة تاريخها، ودراسة تاريخها لا تكسب ملامحها الدالة إلا بدراسة سياقاته الاجتماعية والفكرية والسياسية والنفسية، وكلها سياقات لا تنفصل عن علاقات تفضي إلى تأمل عبقرية المكان التي تتجسد في معمار لغات الآداب أو آداب اللغات.

وأكاد أغامر فأقول، مع شيء من الاحتراز بالطبع، إن بعضا من هذا الفهم كان موجودا في أصل العملية التي تمايزت بها حقول المعرفة الإنسانية تمايزا أوليا، وتأسست بها نواة الجامعات الأوروبية الحديثة في عصر النهضة، فمن المعروف أن القائم بتعليم أو تدريس اللغات والآداب الكلاسيكية (القديمة) في عصر النهضة بإيطاليا كان يُطلق عليه اسم يومانستا Umanista في مقابل القائم بتدريس

القانون الذى كان يطلق عليه اسم ليجستا Legista. ومانسميه نحن اليوم بالإنسانيات the humanities كان يطلق عليه فى القرن الخامس عشر اسم studia humanitatis، وهو مسمى كان يدل على دراسة النحو والبلاغة والتاريخ والأدب والفلسفة الأخلاقية فى منظومة متصلة.

ويعنى ذلك أن كليات الآداب هى كليات للإنسانيات أو العلوم الإنسانية التى اتسع معناها الأصلي وتطورت صيغها وتعقدت علاقاتها، مكتسبة أبعادا جديدة فى كل مرحلة تاريخية من مراحل تغيرها وتطورها، لكنها ظلت فى كل المراحل محافظة على الجذر الأصلي للمعنى الذى بدأت منه، وهو الجذر الذى يتصل بوحدة الإنسان فى فعله الخلاق الذى يصنع به التاريخ على عينه، والحضارة على صورته، والعلوم من مبدأ وحدته الأساس. وما ينطوى عليه هذا الجذر الأصلي من معنى علائقى يؤكد الوحدة التى تشكك فى جدوى تفتيت كليات الآداب إلى كليات فرعية، أو الفصل بين مجموعة الإنسانيات ومجموعة العلوم الاجتماعية، فى موازاة الفصل بين دراسة اللغات ودراسة الآداب. فالواقع أن مسمى العلوم الاجتماعية ليس سوى وجه من أوجه الإنسانيات، والصلة بين دراسة اللغات ودراسة آدابها أشبه بالصلة بين وجهى العملة الواحدة التى تحتفظ بقدرتها

الشرائية فى فضاءات متعددة تعدد التاريخ والجغرافيا
والاجتماع وعلوم النفس.

لنقل إن وحدة المعرفة مصدرها وحدة الإنسان الذى
تتناوله بالدرس، فاعلاً أو مفعولاً أو منفِعلاً، فهى معرفة
إنسانية تكتسب وحدتها من موضوعها الذى هو مصدرها
وغايتها. هذه المعرفة الشاملة تنطوى فى وحدتها الكبرى أو
وحداتها الصغرى على المبدأ نفسه، المبدأ الذى يؤكد معانى
"الوحدة العلائقية" فى العقل الإنسانى الذى يدرك موضوعاته
فى علاقات، ومعانى الوحدة فى الموضوعات التى لا تنفصل
عن الإنسان فى إدراكه العلائقى الذى يتجسد به المعنى
الفاعل للوحدة. وأهم ما يمكن أن نتعلمه من هذا المبدأ هو
الكيفية التى جعلنا نرى المدركات فى جوانبها العلائقية التى
تتجسد بها، والتى تجعل من عالم الإنسان، فى تجلياته
المختلفة، نسيجاً من الظواهر المتصلة، المتداخلة، المتفاعلة،
المتشابكة، الظواهر التى لا يمكن فهم ظاهرة منها فى عزلة
عن غيرها.

هل ندرك ذلك فى جامعاتنا العربية بوجه عام وفى
كليات الآداب بوجه خاص؟ واقع الحال يؤكد أننا نتعامل مع
العلوم المختلفة على نحو تجزيئى، يفصل كل علم عن غيره،
وفصل مكونات العلم بعضها عن بعض، ويفصل كل قسم
عن غيره من الأقسام العلمية، ويعزل كل كلية أو معهد عن
غيرهما من الكليات والمعاهد، وذلك على نحو تتحول فيه

الجامعة إلى جزر منعزلة، منفصلة، لا علاقة بين كل جزيرة منها وغيرها. هكذا، تحولت كليات الآداب إلى جزر لاعلاقة بينها في أغلب الحالات، وتحولت التخصصات إلى جزر أكثر عزلة، وذلك على نحو يحسب معه دارس التاريخ أنه لاصلة بينه ودارس الأدب أو دارس الجغرافيا إلا صلة المجاورة المكانية بين الفصول والمكاتب، أو يتصور دارس الفلسفة أن لا علاقة بينه ودارس الاجتماع أو التاريخ أو الأدب أو اللغة. ويصل أمر العزلة التي تشيع في القسم الواحد إلى ما يحيل الحقول المتجاورة إلى حمر مستنفرة، سواء على مستوى المنهج أو مستوى الوعي بنقاط الوصل بين فروع الحقل وغيره.

هذا الوضع الحالى وضع مناقض لمعنى العلم الإنسانى فى وحدته العلائقية من ناحية، وتدمير للجذر الأصيلى الذى انبثقت منه الإنسانيات فى وحدتها الأولى من ناحية ثانية. وهو وضع تساعد عليه بعض الأوهام المنهجية التى لا تزال شائعة فى جامعاتنا العربية، ومنها ذلك الوهم التقليدى الذى يربط على ضرورة استقلال كل علم بموضوعه ضرورة استقلاله بمنهجه. وهو وهم يتحول إلى نوع من أنواع الإيديولوجيا التى تشيع وعيا زائفا بالمعرفة، وعيا يدعو إلى التخلص من هيمنة علم من العلوم الصاعدة، فى مرحلة من تاريخ المعرفة أو تحولاتها، بواسطة الوقوع فى أسر ما يناقض الوعى العلمى بالمعرفة نفسها.

وأول ما يفسح زيف هذا النوع من الوهم هو تذكر الأصل فى معنى المنهج، من حيث هو مجموعة من العمليات العقلية الاستدلالية التى تستخدم فى بناء العلم فى مرحلة ما من مراحل تطوره، وهى عمليات تصدر عن رؤية عامة للاتجاه الذى يسير فيه البحث العلمى. وما تتصف به هذه الرؤية من الشمول لا يقل عن ما تتسم به من تجريد أو عمومية. وتلك صفات تمايز بين المنهج من ناحية، وطرق البحث أو أساليبه أو حتى خطواته وإجراءاته من ناحية ثانية. وتؤكد فى الوقت نفسه أولى صفات المنهج، وهى القابلية للتطبيق على فئات واسعة، متنوعة، متباينة، من الحقول المعرفية فى العلوم الإنسانية والاجتماعية، وذلك نتيجة ما يتسم به المنهج من تجريد وشمول وعمومية، فالمنهج واحد وحدة النظر المعرفى، فى حين أن الخطوات والإجراءات والأساليب والطرائق تختلف من علم إلى علم، ويمكن أن تتباين من فرع إلى فرع داخل العلم الواحد. وما يميز بين المنهج الواحد المتحد فى العلوم الإنسانية (الإنسانيات) والعلوم الاجتماعية من ناحية، والعلوم الطبيعية من ناحية مقابلة، هو أن المنهج فى كل من العلوم الإنسانية والاجتماعية معا يتميز، نوعيا، على أساس أن ذات الباحث فى هذه العلوم هى إلى حد ما، ومع بعض الاحتراز، جزء من موضوع البحث، وذلك على نحو يثير قضية الموضوعية ويفرض تحديدها من منظور مغاير. لكن على نحو يؤكد وحدة المنهج التى تصل بين الحقول المعرفية

المتباينة فى الإنسانىات من منظور وحدة الموقف المنهجى،
الموقف الذى تؤكدہ فلسفات ونظريات حديثة معاصرة فى
العالم المتقدم كله، بالقدر الذى يؤكد به الموقف نفسه وحدة
الحقول المعرفية التى تتجاوب فى أفق الاستقلال الذاتى لكل
علم من العلوم بما لا يتناقض والطبيعة العلائقية للمعرفة
الإنسانية كلها.

خطاب الخطاب

كلمة «الخطاب» من الكلمات التي أصبحت تحمل دلالات محدثة، تقترن بما ينطوى عليه المشهد الثقافي المعاصر من خصائص مائزة على مستويات عدة. وأية ذلك إلحاح الكلمة على ممارساتنا اللغوية في السنوات الأخيرة، وكثرة تداولها بين المثقفين العرب، وأداؤها من المعانى ما لم يكن موجودا، أو مشارا إليه، فى اللغة العربية، منذ عهد قريب. ورغم أن الكلمة قديمة، من حيث أصولها العربية المقترنة بالنطق، فإن استخداماتها المحدثه، أو المعاصرة، بوصفها مصطلحا له أهميته المتزايدة، تدخل بمعانيها إلى دائرة المعرب أو الدخيل، من الكلمات الاصطلاحية التى هى أقرب إلى الترجمة، والتى تشير حقولها الدلالية إلى معان وافدة، ليست من قبيل الانبثاق الذاتى فى الثقافة العربية، فما نقصد إليه بالكلمة المصطلح (الخطاب) هو نوع من الترجمة أو التعريب لمصطلح Discourse فى الإنجليزية ونظيره Discours فى الفرنسية أو Diskurs فى الألمانية. وكلها مصطلحات ذات سياقات متميزة، تتمثلها الثقافة العربية المعاصرة فيما تتمثله من معارف العصر فى العالم حولها، وتأخذ منها بالقدر الذى تحلم بالإضافة إليها.

وعلى مستوى الاشتقاق اللغوي، فأغلب المرادفات الأجنبية الشائعة لمصطلح «الخطاب» مأخوذة من أصل لاتيني، وهو الاسم discursus المشتق، بدوره، من الفعل Dis-currere الذي يعنى «الجرى هنا وهناك» أو «الجرى ذهابا وإيابا». وهو فعل يتضمن معنى التدافع الذى يقترن بالتلفظ العفوى، وإرسال الكلام، والمحادثة الحرة، والارتجال، وغير ذلك من الدلالات التى أفضت، فى اللغات الأوروبية الحديثة، إلى معانى: العرض، والسرد، والخطبة الطويلة نسبيا غير الخاضعة إلى خطة جامدة، ثم الموعظة والخطبة المنمقة، والمحاضرة، والمعالجة البحثية، وأخيرا اللغة من حيث هى أفعال أدائية لفاعلين، أو ممارسة اجتماعية لذوات تعارس الفعل الاجتماعى وتتفاعل به بواسطة اللغة.

والفارق لافت بين تيارات البحث الأنجلو أمريكية فى تحديد «الخطاب» والتيارات الفرنسية. ولكن ما يصل بين هذه وتلك الدلالة المشتركة للفعل اللغوى الذى يستخدم لأغراض محددة، اجتماعيا أو مؤسساتيا، مكونا نسقا يجاوز الجملة، فالخطاب فى كل اتجاهات فهمه، هو اللغة فى حالة فعل، ومن حيث هى ممارسة تقتضى فاعلا، وتؤدي من الوظائف ما يقترن بتأكيد أنوار اجتماعية معرفية بعينها. وقد تقترن هذه اللغة (فى حالة الفعل) بكيفية معالجة موضوع من موضوعات المعرفة، كأن نتحدث عن «الخطاب الطبى» فى العصور الوسطى مثلا، فى دلالة يمكن أن تكون بمثابة تطوير لأحد

الاستخدامات القديمة لكلمة الخطاب، حين كانت تعنى عرض موضوع أو معالجة قضية من القضايا، على نحو مانجد فيما كتبته ديكارت (١٥٦٩-١٦٥٠) من «خطاب عن المنهج» أو ليبنتز (١٦٤٦-١٧١٦) من «خطاب عن الميتافيزيقا» أو روسو (١٧١٢-١٧٧٨) من «خطاب عن اللامساواة»، وذلك فى تقاليد امتدت إلى إيميه سيزير فيما كتبه من «خطاب عن الكولونيالية». وقد تشير دلالة الخطاب، فى فعل استخدامه، إلى طرائق محددة من التعبير (التي لا يمكن تخطيها) عن مناطق بعينها من المعرفة الاجتماعية، على نحو يؤكد أن كل خطاب يستلزم حدودا بعينها بالقدر الذى تفرضه هذه الحدود، فعملية إنتاج الخطاب، فى كل مجتمع، فيما تؤكد تيارات البحث الفرنسية، محكومة، مختارة، منظمة، موزعة، حسب عدد بعينه من الأنوار. ولذلك يحدد مارك انجينو دلالة «الخطاب» بردها إلى كل ما يقال أو يكتب فى مجتمع من المجتمعات من حيث الأنساق المولدة، ومخزونات الموضوعات، وقواعد التلفظ التى تقوم بتنظيم ما يقال وما لا يقال داخل المجتمع، فى الوقت الذى تعمل على صيانة تقسيم العمل الخطابى.

وليس هذا التحديد الأخير بعيدا عن المعنى الذى قصد إليه الفيلسوف الألمانى المعاصر يورجان هابرماس عندما وصف «الخطاب» بأنه الشكل اللغوى الذى توجد فيه دعاوى السلامة، أو المعنى الذى قصد إليه ميشيل فوكو

(١٩٢٦-١٩٨٤) حين ربط الخطاب بأركيولوجيا المعرفة، وقرنه بالممارسات الإبتيمية التي تقع في المنتصف ما بين النسق اللغوي الملزم في معاييرهِ والاستخدام الفردي للغة، فالخطاب ليس تجمعا بسيطا أو مفردا من الكلمات (أو الكلام بالمعنى الذي قصد إليه دي سوسير) ولا ينحصر معناه في قواعد ذات قوة ضابطة للنسق اللغوي فحسب، إنه ينطوي على العلاقة البينية التي تصل بين النوات، ويكشف عن المجال المعرفي الذي ينتج وعى الأفراد بعالمهم، ويوزع عليهم المعرفة المبنية في منطوقات خطابية سابقة التجهيز.

والمسافة بعيدة، من حيث دلالتها على التطور، بين التحديد الأخير المقترن بجهود فوكو والمدرسة الفرنسية التي تابعت عمله بالتعديل والإضافة، وبين البداية التي انطلقت من علم اللغة التفريعي في مطالع الخمسينيات، تلك البداية التي رادها عالم اللغة الأمريكي زيلج هاريس (١٩٠٩-١٩٩٢) الذي أخذ على عاتقه (عام ١٩٥٢) وصف منهج يبحث عن بنية شاملة تميز الخطاب في أية مادة مكتوبة، لغة أو شبه لغة، تتكون من وحدات أضغرها الجملة. وكان هاريس مهتما بالطرق التي تتكرر بها أجزاء الخطاب داخل المكون الشامل، أو تتوزع بها الأجزاء داخل سياق المكونات، ومن ثم الكشف عن نمط توزيعي لعلاقات المعاني في الممارسة الخطابية. وقد وجدت هذه الخطوة ما أضاف إليها، في دراسات فيلسوف اللغة جون أوستن (١٩١١-١٩٦٠) ومحاضراته عن فلسفة

اللغة التي ألقاها في جامعة هارفارد (عام ١٩٥٥) حيث أكد العلاقة التي لا تنفصل بين اللغة والفعل والمعرفة، وفهم الممارسة الخطابية بوصفها ممارسة اجتماعية لا تنفصل فيها اللغة عن الموقف، أو المنطوقات عن الفعل الذي يؤكد نوعا من المعرفة. وكان ذلك يعنى تمهيد الطريق لتأسيس مصطلح الخطاب بوصفه دالا على نسق من الوحدات اللغوية (أصغرها الجملة) أو شبه اللغوية (كما يحدث في خطاب الإعلان حيث الصورة والنغمة مصاحبة للكلمة) تشكل نظاما ما متحد الخواص في أشكال الأداء اللغوي. هذا الأداء يؤسس، في تتابعه المنطوق أو المكتوب، وفي علاقته بالعلامات الموازية، عمليات الاتصال وإنتاج المعنى والمجتمع بعامة، ويقوم بتأصيل القيم في الوقت الذي يقوم بتوزيع المعرفة وتأكيد علاقات السلطة أو القوة بين أفراد المجتمع بخاصة.

هكذا، اقترن مصطلح الخطاب بدلالات جديدة في الثقافة المعاصرة، دلالات تشير إلى آفاق واعدة من النظر العقلي والرفي المنهجية، كما تشير إلى أنوات معرفية تعين على فهم الواقع في ممارساته الخطابية المختلفة، خصوصا بعد أن تعلمنا من ميشيل فوكو أن المجتمع حاصل جمع الخطابات الموجودة فيه (الخطابات التي ينتجها المجتمع بالقدر الذي تنتجه) وأن أية نظرية عن الخطاب بعامة تتضمن نظرية عن المجتمع بالضرورة، وتحديدًا نظرية عن القوة والشرعية والسلطة في تلازمها الدائم مع المعرفة، ذلك التلازم

الذى حدّده فوكو في عباراته الشهيرة التي تؤكد أنه لا توجد علاقات لا تقوم بتأسيس ما يلزم عنها من خطاب معرفي، ولا توجد معرفة لا تفترض علاقات قوة تتأسس بها.

وغير بعيد عن ذلك ما ذهب إليه ميخائيل باختين (١٨٩٥-١٩٧٥) من أن دراسة الخطاب تعنى دراسة عمليات التلفظ اللغوي في سياقات أدائها الاجتماعي، وذلك على أساس أن السياق الاجتماعي جزء لا يتفصل عن أي فعل لغوي، وأن معنى كل تلفظ يتضمن وضع المتكلم بوصفه ذاتا اجتماعية تنعكس على غيرها، كما يتضمن أفق الاستقبال الذي يعنى القيم السابقة للمستمع والتجسد التاريخي للغة بوصفها فضاء إيديولوجيا تؤسسه، وتتفاعل فيه، متقاربة أو متصارعة، كل الخطابات الموجودة، بوصفها ظواهر اجتماعية، وبوصفها علاقات (وعلامات) قوة في الوقت نفسه. ويترتب على ذلك أن الخطابات تقوم بتنظيمات بعينها لإنتاج المعرفة وتوزيع القوة، وتعمل بوصفها أنساقاً نموذجية لتحديد المعانى وتوصيلها، خلال تشكيلاتها المختلفة التي لاتكف عن التلاقى والتصادم والتنافس، مؤسسة بذلك العملية الحوارية الكبرى للمجتمع كله، فكل خطاب بمثابة فضاء (أو عملية) تتأسس فيه العلاقات بين الأفراد (العلاقة بين الذاتية)، ويتم إنتاج موضوعات المعرفة، وتتولد مواضعات القيم، وذلك على نحو يميز كل خطاب عن غيره، ويواجه به كل خطاب غيره، في علاقات المعرفة التي هي علاقات القوة في المجتمع.

وإذا كانت كلمة «الخطاب» قد شاعت في دوائر العلوم الإنسانية والاجتماعية بوجه خاص، وغدت أحد المصطلحات المفاتيح التي لا يمكن الاستغناء عنها، بعد أن كشفت أهميتها على هذا النحو، فإن التقليل من أهمية ما تمثله لم يعد ممكناً في الثقافة المعاصرة المهووسة بعلاقات المعرفة والقوة المتصاعدة عاماً بعد عام. وبقيني أن الإلحاح المعاصر على مصطلح الخطاب ونظرياته وآليات تحليله ليس سوى استجابة إلى مطالب نوعية ملحة، في الإيقاع المتصاعد لعالم مابعد الصناعة، ونتيجة بحث عن صياغات منهجية جديدة، وتطلع إلى معرفة جذرية تزيد الإنسان وعياً بوضعه في التاريخ.

ويؤكد ذلك أن دلالة الخطاب أصبحت نقطة التقاء، تتقاطع عندها معارف متعددة وعلوم متباينة، تتفق كلها على ضرورة المضي إلى اقتحام آفاق أخرى وأعدة من العلم الإنساني، اتساقاً مع التحولات المتسارعة، الواعدة والموعدة، في الثورة التكنولوجية المعاصرة المستمرة للاتصالات، تلك التي أحالت العالم إلى قرية كونية صغيرة، والبشر إلى أجهزة استقبال لرسائل مبعثة، سابقة التجهيز، وذلك في سياق من الإدراك المتزايد للأبوار التي تقوم بها اللغة، في أفعال التواصل أو اللاتواصل الإنساني، على مستويات التقريب أو التمييز بين البشر، في عمليات توزيع المعرفة والقوة، بواسطة ألوان متعددة من الخطابات المتجاورة، أو المتوازية، أو المتصارعة، في كل علاقة بين ذاتية من علاقات

الوجود الإنساني لعالم الأقمار الصناعية والأجهزة
الإيدولوجية المتقدمة للدولة المعاصرة. وفي ذلك ما يبرر
الحديث عن الخطاب الذي أصبح ظاهرة مائزة، وعلامة
حاسمة من علامات عالم المابعد الذي نعيش فيه: مابعد
البنوية ومابعد الحداثة ومابعد الاستقطاب الدولي بين
الكتلتين.

أذكر أن رولان بارت قال مرة، في معرض حديثه عن
النشاط البنيوي: راقب من يستخدم مصطلحات الدال
والمدلول، الآنى والمتعاقب، تعرف ما إذا كانت الرؤية البنيوية
موجودة أو غير موجودة، مؤسسة أو غير مؤسسة، مبررة أو
غير مبررة. ويمكن أن نقول قولاً مقارباً عن كلمة الخطاب،
في استخداماتها النوعية التي تؤسس من الحقول الدالية ما
هو خاص بها، فالكلمة ليست دالة على مدرسة فكرية واحدة،
أو تيار فكري بعينه، أو نظرية دون غيرها، فما أكثر نظريات
الخطاب وتيارات تحليله ومدارسه، وإنما تدل على نشاط
فكري، نوعي، يقترن بتصاعد الثورة الكونية في تكنولوجيا
الاتصالات، والتجليات الحداثية ومابعد الحداثية للهيمنة،
والتقدم النوعي في وسائل إنتاج المعرفة وتوزيعها، والوسائل
الموازية في فرضها بما يؤكد علاقات القوة والعلاقات
المضادة لها على السواء. وذلك نشاط يتميز بتضافر
الاختصاصات المتباينة، وتفاعل المطامح والاهتمامات
المتصارعة، في كل ما يهدف إليه من كشف عن العلاقات

المؤسسة لأركيولوجيا المعرفة فى المجتمع، بواسطة أفعال الكلام التى تبرز دور اللغة، من حيث هى ممارسة خطابية، يؤديها الأفراد، مشافهة أو كتابة، حواراً أو مخاطبة، محادثة أو جدلاً، مناظرة أو خطابة، فى كل مجال من مجالات تبادل الرسائل اللغوية التى لم تعد بريئة بحال، ومن يستخدم كلمة «الخطاب» وتوابعها الدلالية، أو يسهم فى خطابها الخاص واعياً بلوازمه، فإنه ينتمى إلى هذا النشاط الفكرى النوعى الذى أشير إليه، ويشارك فيه بطريقة أو بأخرى.

ويعنى ذلك، بداهة، أن استخدام كلمة الخطاب، من حيث هى مصطلح دال، وتحول استخدامها نفسه إلى خطاب من الخطابات التى تحيط بنا، ليس فعلاً من أفعال المباهاة الثقافية، أو الزخرفة اللغوية التى تزدان بالرطان المحدث الذى يلجأ إليه البعض، عندما يستبدل بالمصطلحات القديمة أخرى حديثة، براقعة، على الموضة، ليخايل الآخرين بحدثة مزعومة، فخطاب الخطاب ليس من قبيل الموضوعات العابرة التى يختفى بريقها بعد فترة، ولا يقبل أن يستخدمه إلا من يعى دلالاته ولوازمه، من حيث هو واحد من أهم الخطابات المعاصرة التى تزداد تأصلاً، يوماً بعد يوم، منذ أن تعرفت العلوم الإنسانية تحليل الخطاب تعرفوا كاشفاً، فى مطالع الستينيات، وظلت تتابعه بالفحص والإضافة والكشف إلى أن أصبح دالاً على ما يتميز به البحث الطليعى المعاصر من تضافر حيوى فى الاختصاصات، وتبادل فعال فى

الإسهامات، على كل مستويات العلوم الإنسانية الاجتماعية التي يتزايد التداخل بينها.

ودليل ذلك ما يشير إليه اصطلاح «تحليل الخطاب» من مجالات يتزايد اتساعها في الدراسات البينية التي تصل علوم اللغة بالاجتماع والأنثروبولوجيا والفلسفة والتاريخ، وتصل علوم الإعلام ووسائل الاتصال بالدراسات الثقافية والسياسية والأدبية، وبالعلوم الطبيعية الخالصة التي يتحدث منظروها عن «خطاب العلم» على نحو ما فعل بيرا في كتابه الأخير بهذا العنوان. ولذلك أصبح «تحليل الخطاب» نقطة تفاعل بين عدد وفير من المجالات البحثية، في كل أنحاء العالم المتقدم منذ السبعينيات، فهو يضم لغويات النص في القارة الأوربية، واللغويات الوظيفية أو النسقية في تشيكوسلوفاكيا وبريطانيا وأستراليا، واللغويات التوزيعية والتداولية في الولايات المتحدة، فضلا عن اللغويات المعرفية، والنقدية، وإثنوجرافيا الاتصال، والسيميوطيقا، وما بعد البنيوية، والتفكيكية، والفرعة النسائية الطالعة من فرنسا، وخطاب ما بعد الكولونيالية الذي يصوغه التابعون السابقون من أبناء العالم الثالث (المقيمين في العالم الأول) بالدرجة الأولى. ولايكف ذلك التفاعل عن الحركة التي تتداخل معها الدوائر، وتختلف الاجتهادات، وتتنوع النتائج، على نحو فرض التعدد المنهجي من ناحية والتوزع المعرفي من ناحية أخرى.

هذا التعدد وذلك التوزع، من منظور آخر، علامة من علامات تصارع الخطابات، حتى على مستوى تحليل الخطاب نفسه، فما أسرع أن يتحول تحليل الخطاب إلى خطاب يفرض هيمنته الخاصة، بواسطة الطريقة التي يوزع بها المعرفة، ومن ثم يؤكد القوة، أو ينقضها في مجال دون آخر. ومن المنظور نفسه، تظهر أهمية البحث الطليعي المعاصر، في العالم كله، حيث التبادل الفعال في الأدوار، والتفاعل الخصب بين الاختصاصات، بما يهدف إلى صياغة استراتيجيات جديدة من التحرر المعرفي، استراتيجيات يغدو بها خطاب الخطاب، في بعض صياغاته، بمثابة خطاب هامشي، نقدي، نقضي، يحاول أن يخترق سطوة الخطابات السائدة، مدمرا هيمنتها بواسطة الكشف عن آلياتها التسلطية المضمرة، وتفكيك منطوقاتها التي تقوم بتوزيع إيديولوجيات التبعية، وتبريرها بإنتاج وعي زائف يشيعها ويبقى عليها.

V_8

دلالات الخطاب

إن تعدد الدراسات البينية التي يقع فيها تحليل الخطاب أدى إلى التكثر في مفاهيم الخطاب ومن ثم أدى إلى تعدد المناظير المنهجية في المقاربة وتعدد المداخل النظرية للمعالجة، ذلك لأن العلوم المتفاعلة في المنطقة البينية التي يقع فيها تحليل الخطاب تسقط همومها الخاصة على المفهوم، وتفرز من استراتيجياتها النوعية ما يتحول إلى عنصر تكويني من عناصره، فيتصل تحليل الخطاب بالمجال النوعي لكل علم من هذه العلوم في الوقت الذي يصل العلم بغيره، في شبكة العلاقات البينية التي يقع تحليل الخطاب في المركز منها. وإذا كان هذا الوضع يبرر التنوع اللافت في المفاهيم، والثراء الوفير في دراسات التحليل، فإنه يلفت الانتباه إلى الطبيعة النوعية للمعرفة المعاصرة، حيث التفاعل بين العلوم الإنسانية والاجتماعية والطبيعية سمة من سمات نزعة حوارية واعدة.

ولاشك في أن هذا التفاعل بين العلوم يفرض ملامحه على الدراسات الأدبية، من منظور المعرفة الحوارية الواعدة، ويعمل على تخليص النقد الأدبي من أوهام الاستقلال التام

بمنهجه وموضوعه. وإذا كانت الدراسات المعاصرة للخطاب الأدبي أثبتت أن دعوى استقلال الأدب بموضوعه دعوى لا تقوم على أساس من الوقائع الصلبة، وأن مانسميه «الأدبية» يقع خارج النصوص الأدبية، في الوقت الذي تنطوي النصوص الأدبية على عناصر غير أدبية، فإن تحليل الخطاب الأدبي أثبت أن منهج الدرس الأدبي لا يمكن أن يستقل عن غيره من مناهج الخطاب، ما ظل الخطاب الأدبي منطويا على خصائص مشتركة يشارك فيها غيره من الخطابات على مستويات التشكل والوظائف.

وقد أدى ذلك إلى انفتاح أفق تحليل الخطاب الأدبي على غيره من دوائر تحليل الأنواع المغايرة من الخطاب، والتفاعل معها في المنطقة البينية من التخصصات، كما أدى إلى إثراء النظرية العامة لتحليل الخطاب، وأضاف إليها من الأبعاد المقارنة ما ساعدها على الوصول إلى مستويات أكثر تركيباً. هذه المستويات، بدورها، قضت إلى حد كبير على الأثر السلبي الذي تركه دعاة «النقد الجديد»، وذلك على نحو تحول معه معنى العمل الأدبي وحال وجوده في الوقت نفسه، فأصبح المعنى هو الوجه الآخر من حال الوجود الذي انغرس في الفعل الاجتماعي الذي يتشكل به الخطاب الأدبي، سواء في خصوصيته الوظيفية أو في علاقته بالنظرية العامة للخطاب، تلك التي تؤكد تفاعل العلوم الإنسانية والاجتماعية في المنطقة البينية من المعرفة الحوارية.

وإذا كان التفاعل بين العلوم مسؤولاً عن الوفرة الدلالية لمدلولات الخطاب، في الدوائر البيئية، فإنه يحيط هذه الوفرة بإطار من الوحدة التي تنطوي على التباين بالضرورة. أعني وحدة المجال البحثي في الحقل المعرفي، والتباين في منظور العمل وتحديد أولويات الاهتمام، ومغايرة الأدوات البحثية المصاحبة لإجراءات منهجية دون غيرها، في المستويات المتعددة من هذا المجال. وما بين طرفي الوحدة والتباين، يتحرك القاسم الدلالي المشترك لدوال الخطاب التي تؤدي معنى الاتصال في كل الأحوال.

وسواء كان دال الخطاب يشير إلى مدلولات التتابع المسجل للمنطوقات، أو النصوص المنطوية على نسق محدد من المفاهيم، أو الممارسة الشاملة الدالة على وضع معرفي بعينه، أو الرسائل اللغوية المتبادلة بين الأفراد في مواقف الحياة اليومية، أو المحادثة، فإن كل هذه المدلولات (وغیرها) تشير إلى دلالة متكررة الرجوع، هي دلالة الفعل الاتصالي الذي يصل بين الأفراد والمجموعات بوسائل متعددة من أشكال الأداء الذي تتحول به اللغة إلى فعل تداولي.

ودلالة هذا الفعل الاتصالي لها مغزاها الملازم للإيقاع المتسارع لعصرنا، ذلك العصر الذي يتميز بنزعة كوكبية متميزة، أو نزعة إنسانية جديدة، تؤكد لها أنوات الاتصال المعاصرة التي تتيح إمكانات باهرة من التواصل والحوار والتفاعل بين الأمم والشعوب، الأفكار والمعتقدات، المذاهب

والإيديولوجيات، على نحو يمكن أن يسهم في الانتقال بالبشرية من عصر الاستقطاب الحدى إلى عصر التنوع الذى يعرف حق الاختلاف، والارتفاع عن ضيق التعصب إلى رحابة التسامح . وتلك نزعة تتطلب التركيز على دلالة التواصل، وتفرض تأكيد معنى الاتصال، وتستلزم البحث عن كل ما يدعم الاتصال والتواصل أو يعوقهما، فتفضى إلى اهتمام متصاعد بالخطاب، بوصفه الحدث الاتصالى للغة، فى فعل أدائه التداولى، وفى حركته التى تؤكد التواصل أو تعوقه، بين أفراد المجموعة البشرية الواحدة، أو أقطار المجموعات التى تتكون منها المعمورة الإنسانية.

ولكن يبدو أنه بقدر تصاعد خطى النزعة الكوكبية، أو تسارع إيقاعها، تتصاعد خطى النزعات المضادة، ويتصاعد إيقاعها، فى آلية أكثر تعقيدا من القانون الذى يقول إن لكل فعل رد فعل، يساويه فى القوة ويخالفه فى الاتجاه. وأحسب أن نبذة النزعة التى تدعو إلى وحدة إنسانية جديدة، تقوم على التنوع، وتفتنى بالاختلاف، تنطوى على نوع من الاستفزاز للنزعات المحلية أو الإقليمية أو العنصرية، وتدفعها إلى اتخاذ مواقف دفاعية على مستويات شعورية أو غير شعورية، كأنها رد الفعل المنعكس الشرطى، حفاظا على معنى من معانى الهوية الذاتية من ناحية، وخوفا من الضياع فى محيط أوسع من ناحية أخرى. ولعل فى ذلك بعض

التبرير لتزايد نزعات التعصب العنصرى والدينى والإقليمى، تلك النزعات التى تؤكد المعنى المطلق لدائرة الجنس، أو العقيدة الدينية، أو الهوية الانفصالية للإقليم، فى العالم حولنا، وذلك بالقدر الذى تتزايد به النزعة الإنسانية الجديدة حضوراً، أو تتأكد دعوتها إلى أشكال جديدة من الحوار الذى يقوم على التسامح والاختلاف والتعددية.

وليس من الغريب أن تتستر وراء هذه النزعة الإنسانية الجديدة نزعة تسلطية مناقضة، من حيث توجهها إلى نوع جديد من الهيمنة العالمية، أو شكل جديد من تسلط دولة عظمى على غيرها من الدول، خصوصاً بعد أن انتقلنا من زمن الاستقطاب الدولى بين دولتين عظميين إلى زمن جديد ليس فيه سوى دولة عظمى واحدة، تدعو إلى نظام عالمى جديد يحقق مصالحها بالضرورة، وذلك فى نوع من الخطاب الجديد الذى يبنى حجابه التبريرى على خطاب الكولونيالية القديم، ويفيد من ممارساته التداولية، ويعيد إنتاج بعض عناصره التكوينية. وبالقدر الذى تتشكل به أشكال متعددة من الممارسات التداولية لهذا الخطاب الجديد، أو حتى للخطابات الفرعية التى تنتسب إليه بمعنى أو بآخر، تتشكل فى مواجهته أشكال مضادة من التداوليات الخطابية المناقضة، لعل أهمها، فى السنوات الأخيرة، ذلك الخطاب الذى يطلق عليه منظروه الأساسيون اسم «خطاب مابعد

الكولونيالية». وهو نوع من الخطاب الهامشى النقيض الذى يحاول تعرية الخطاب السائد، والكشف عن جذوره التاريخية، وتفكيك آلياته المراوغة فى توزيع نوع من المعرفة الزائفة (الإيديولوجيا) التى تضمن احتكار القوة.

وسواء كنا ننظر إلى الموقف من هذا الطرف أو ذاك، فنميل إلى الخطاب السائد ونعمل على تأكيد حضوره، أو نتخذ موقفا مضادا منه ونعمل على تقويضه بنقيضه، أو حتى نراوح فى الوسط المتوتر بين النقيضين، فإن إلحاح دلالة «الخطاب» على وعينا يصبح أمرا مفهوماً، بوصفه لازمة من اللوازم المائزة لتجليات العلاقة بين المعرفة والقوة فى عصرنا. وفى الوقت نفسه، يصبح خطاب الخطاب مكوناً أساسياً من مكونات وعينا الذى يستقبل الخطابات بالقدر الذى يرسلها، ويستهلكها بالقدر الذى يسهم فى إنتاجها أو إعادة إنتاجها.

ولا تنحصر جدلية الخطاب المهيمن السائد والخطاب الهامشى النقيض فى المستوى العام، أو المستوى العالمى الذى تتصارع فيه الخطابات، كاشفة عن «الأساطير البيضاء» التى تتعرى فى عالم مابعد الكولونيالية، حيث لاتنقطع تجليات المركزية الأوربية، أو العلاقة بين الثقافة والإمبريالية، التى لاتكف عن اتخاذ أشكال جديدة، فى عالم متغير، يتعلم فيه التابعون أن يربوا بالكتابة، إنما تمتد هذه الجدلية إلى كل المستويات الممكنة، فى مختلف الآفاق العالمية

والقومية والوطنية، حيث الفضاء الثقافي المتوتر الذي تتصارع فيه خطابات القوة السائدة مع الخطابات الهامشية المناقضة، تلك التي تحاول إعادة تشكيل العلاقة بين المعرفة والقوة، ونقض القوة بالمعرفة، أو تعرية معرفة القوة بتفكيكها نقدياً أو نقضياً.

هذا الصراع بين الخطابات يدل على أهمية اللغة، من حيث هي الأداة الأولى للاتصال الإنساني، أو من حيث هي الفعل التداولي الذي يتمتع بأولوية وجودية (أنطولوجية) لامثيل لها بالقياس إلى غيره من عناصر الوعي والحياة الاجتماعية. والواقع أن اللغة لم تشهد احتفاء بها، على مستويات الوعي التأملّي والتجريبي، مثل ذلك الاحتفاء الذي تتمتع به في عصرنا، والذي لا يكف عن التزايد والتصاعد. ولا يقتصر الأمر على الاهتمام بدراساتها وتحليل مكوناتها والكشف عن وظائفها، وتطوير لغاتها الشارحة على النحو الذي أوصل العلوم اللغوية إلى ذروة غير مسبقة من التقدم المنهجي الباهر، وإنما يجاوز الأمر ذلك إلى إعادة التفكير في كل شيء من خلال اللغة، وبواسطة النموذج الذي انبنى عليه العلم اللغوي، في استجابته إلى التحديات المعرفية المائزة لعصر ما بعد الصناعة.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تنبثق «البنوية» من مركز العلوم اللغوية بوصفها بشارة العهد الجديد للمعرفة

الإنسانية، والمسمى المنهجي الذي يكشف عن الأنساق المجهولة من المعرفة المطمودة في كل المجالات، والأنموذج المعرفي (الإبستمولوجي والإبستيمي) الذي يرد التكثر الفوضوي للعناصر والظواهر إلى نسق النظام الذي يمنحها المعنى والفاعلية، ولم يكن من قبيل المصادفة أن ينبثق مفهوم «الخطاب» من مركز الدائرة نفسها، استجابة إلى التحديات النظرية والعملية المعاصرة لمشكلات الاتصال الإنساني التي تزداد تعقداً، وذلك على نحو ارتبط بالكشف عن الأدوار المتعددة التي تؤديها الممارسات الخطابية للغة في تأسيس العلاقة بين الأفراد، والعلاقة بينهم وبين المؤسسات، في التجليات المتنوعة لثنائية المعرفة والقوة في المجتمع.

ومن الممكن أن نفيد من منظري مابعد الحداثة في تبرير الوضع المعرفي الذي أصبحت تحتله اللغة، ونرد أولوية النموذج اللغوي (بوصفه النموذج المعرفي الذي حمل بشارة العلم الأجد لعصرنا الجديد) إلى مبرر أعمق من التقدم العلمي بمعناه البسيط، حيث الخاصية الملموسة للحياة الاجتماعية في البلدان التي نسميها متقدمة تنطوي على مشهد تم استبعاد الطبيعة منه، مشهد يبرز عالماً مشبعاً بالرسائل والمعلومات، شبكاته الإعلانية المعقدة، في تبادلها سلع المعلومات وتداولها، هي النموذج البدئي لكل أنساق العلامات، ومن ثم أنساق كل أشكال الاتصال الإنساني.

وذلك وضع يحمل معنى التجاوب الكامل بين علم اللغة بوصفه منهجا يحمل بشارة الأنساق والشبكات الاتصالية التي تزداد تقدما وتعقدا، في الكابوس النسقى المتصاعد الذي يسميه فردريك جيمسون ثقافة ما بعد الحداثة.

ولكن اللغة لاتعنى الكلمات فحسب، فى هذا الكابوس النسقى المعاصر، وإنما تعنى النسق اللفظى الذى يتسع ليستوعب عناصر أخرى من أنظمة العلامات السمعية والبصرية، أو يعيرها آلياته الاتصالية، حيث الصورة البصرية (التي تصافح العين على شاشات الكومبيوتر والتلفزيون والفيديو والرادار وأجهزة استقبال الأقمار الصناعية)، تحل محل الصورة الصوتية (التي تصافح السمع فى تبادل الرسائل اللغوية التقليدية)، أو توازيها إن لم تفقها فى الأهمية، وحيث الخطاب لم يعد مجرد المحادثة اللفظية التى تقع فى المنطقة ما بين الذاتية التى تصل الأفراد، وإنما أصبح يشمل بالإضافة إلى ذلك- كل الأوجه التبادلية للرسائل اللغوية فى التشكلات الخطابية التى أصبحت تجمع بين عناصر بصرية وسمعية متعددة، وإذا كان فالتر بنيامين (١٨٩٢-١٩٤٠) قد تحدث عن العمل الفنى فى عصر الاستنساخ الصناعى، حيث يقضى التقدم التكنولوجى على الهالة السحرية الفريدة غير المتكررة للعمل الفنى، فإننا يمكن أن نتحدث، فى معنى مواز، عن الخطاب فى عصر التليفزيون والأقمار الصناعية وأدوات الاتصال (الكشف -المعلومات)

الإلكترونية، حيث الكلمة التي تصاحب المؤثرات البصرية التي لا تقتصر على الصورة، والمؤثرات الصوتية التي لا تقتصر على الموسيقى، وحيث الكلمة المقروءة كالإشارة المنظورة على الشاشات الإلكترونية، علامة جديدة على وضع أكثر تعقيدا من أوضاع الخطاب. وذلك وضع لا يكتفى بتوسيع مفهوم الخطاب الذي اضطر إليه جاي كوك حين درس خطاب الإعلان، وإنما يتطلب تطويرا أكثر جذرية للمفهوم، على نحو يتناسب والتعقد المتزايد لتكنولوجيا الاتصال التي لا تكف عن الانتشار والتقدم.

ولكن إذا كان التقدم المتزايد لتكنولوجيا الاتصال يضع المعانى التقليدية للخطاب موضع المسألة، ويؤسس لتعقد مضاعف فى المفهوم، فإن هذا التقدم نفسه يلفت الانتباه إلى ضرورة وضع المعنى التقليدى للغة موضع المسألة. والبداية هى دلالة الاتصال نفسه الذى يظل فى حاجة إلى دلالة إكمالية على الأقل، دلالة تضيف إلى المعنى الاتصالى للخطاب المعنى الآخر الذى يلزمه بالضرورة، وهو الأداء. إن كل خطاب فعل اتصالى أدائى، أى أنه تجسيد للغة من حيث هى فعل قبل أن تكون مجرد وسيلة سلبية أو أداة محايدة للتوصيل. إن الخطاب أفعال كلامية مبنية، تترك تأثيرها فى المحيط الخاص بها، ابتداء من لحظة أدائها التداولى. وأن تنطق الخطاب يعنى أن تفعل فى اللغة وباللغة ما يجاوزها إلى ما يقع خارجها، فالخطاب فعل يتعدى إلى مفعول له بالقدر الذى يشير إلى فاعله.

والواقع أن هذا الفهم الذى يربط الخطاب بالفاعلية، هو الذى أفضى بنظريات الخطاب إلى نقض البنيوية من داخلها والانتقال منها إلى نقائضها. ويعنى ذلك أن مفهوم الخطاب حل محل مفهوم اللغة، عندما ترهل مفهوم اللغة وأصبح نسقا ساليا جامدا يخلو من الفاعلية. وإذا كانت الدلالة اللغوية الجذرية لدال «الخطاب» تتضمن معنى التفاعل بين المتخاطبين منذ البداية، وتلج على المنطقة «بين الذاتية» التى تصل الأفراد فى تبادل الرسائل، فإن هذه الدلالة أفضت، فى تطويرها المعرفى، إلى الوضع المنهجى الذى استبدل بالنسق المغلق الذى أطلقت عليه البنيوية اسم «اللغة» الفعل التداولى للخطاب الذى يؤكد معنى الفعلية فى علاقته بالفاعلية والمفعولية فى أن.

ولذلك يلفتنا مُنْظَرُ الخطاب إلى أن الكلمة الدالة عليه، فى اللغات الأوروبية، تعمل عمل الاسم والفعل معا، ومن ثم فهى لاتشير إلى «شئ» كما تفعل الكلمة الدالة على «اللغة»، وإنما تشير إلى العملية الفعالة للفكر والاتصال الأدائى وما يترتب عليهما معا، فالخطاب هو العملية الاجتماعية لصنع المعنى وإعادة إنتاجه. وهو أقرب إلى «الكلام» بالمعنى الموجود عند دى سوسير، أى اللغة من حيث هى مستخدمة فعليا بواسطة متحدثين، بعيدا عن دلالة اللغة من حيث هى نسق جامد من العلامات، أو من حيث هى بنية ساكنة معلقة فى فضاء محايد. وإذا كان المشروع البنىوى الذى يقوم على

تجريد اللغة من سياقاتها الثقافية والاجتماعية التي تظهر فيها، من حيث هي ظاهرة إنسانية، قد ثبت فشله، فإن التركيز المتصاعد على نظريات الخطاب يفسره الاهتمام المتزايد بالحفاظ على وحدة اللغة، من حيث هي ممارسة اجتماعية، أي من حيث هي «خطاب» ينطوي على دلالة البنية والحدث، المعرفة والفعل، النسق والعملية، الإمكان، والتحقق.

هكذا كان الانتقال من «عصر البنيوية» إلى «عصر الخطاب» موازيا للانتقال من مفهوم اللغة التي هي نسق ساكن مستقل بذاته (بلا فاعل يصنعه، منفصل عن المتلقى الذي لا يؤثر في النسق أو يتأثر به النسق) إلى الممارسة الاجتماعية لتشكيل الخطابى الذى يعنى اللغة من حيث هي نطق، أداء، تلفظ، فعل، تداول بين نوات تتكلم أو تكتب وذوات أخرى تسمع أو تقرأ أو تشاهد أو تشارك في المحادثة أو الحوار. إنه الانتقال الذى يستبدل بالمقاربة الآنية للبنية، في فضاء من السكون المطلق للزمن، المساعلة الفعلية للخطاب في تشكلاته المتحولة في الزمن، والاهتمام بملفوظاته بوصفها ممارسة اجتماعية تداولية، هي حوار فعال بين أطراف فاعلة في التاريخ ومنفعلة به.

ويبدو أن تركيز علم اللغة الاجتماعى، في تحليل الخطاب، على تداولية اللغة اليومية الحية في المحادثة، دون تجاهل أبعاد التداول اللغوى الأخرى، الشفاهية والكتابية،

الرسمية وغير الرسمية، هو الذى أدى ببعض باحثيه إلى التمييز بين معنى «الخطاب» ومعنى «النص» على سبيل التحرى الذى يزيل الغموض واللبس بينهما. وينطوى استخدام المصطلحين فى مجالات الدراسات الأدبية على تمييز طفيف بينهما، أقرب إلى التمييز بين دلالة الكل التى تشير إليه «الخطاب» ودلالة «البعض» التى تشير إليها «النص». لكن التمييز، على المستوى الخاص بعلم اللغة الاجتماعى، يعتمد على أنواع أخرى من التغليب. أولها، أن دلالة «الخطاب» أكثر ميلا إلى المنطوق، مقابل دلالة «النص» التى هى أكثر ميلا إلى المكتوب. ولذلك يجرى الحديث عادة عن «نص مكتوب» من الخطاب. وثانيها، أن دلالة الخطاب تتضمن معنى الطول مقابل اقتران النص بالقصر. وإذا كان بعض اللغويين أمثال هاليداي يعتبرون أبعاد الجمل (مثل كلمة «مخرج» أو عبارة «ممنوع التدخين») بمثابة نص كامل، فإن الخطاب هو المساق الذى يتضمن تعاقب أكثر من جملة، ومن ثم أكثر من نص. وثالثها، أن دلالة النص تشير، خصوصا عند عالم لغة شهير مثل فان دايك، إلى البناء النظرى المجرد الذى يتحقق فى الخطاب، بمعنى يكون فيه موقع النص من الخطاب شبيها بموقع الجملة من التلفظ.

لغويات الخطاب

ثمة علاقة توليدية بين كل من تحليل الخطاب والبنوية، كلاهما خرج من معطف علم اللغة، وكلاهما وصل علم اللغة بغيره من العلوم فى المجالات الإنسانية والاجتماعية والطبيعية. صحيح أن نظريات تحليل الخطاب تمثل وضعا منهجيا متقدما، أو مجاوزا، بالقياس إلى البنية، ولكنها لا تختلف عنها من حيث الانتساب إلى دائرة العلوم اللغوية. ولذلك فإن الكم الأساسى من إنجازات تحليل الخطاب ينطلق من دائرة العلوم اللغوية باتجاهاتها المختلفة ومناهجها المتنوعة، ويلتقى مع غير العلوم اللغوية، فى المنطقة البينية التى تمثل نماذج التخصصات وتداخلها، ليعود إلى الدائرة نفسها، فاتحا الأفق الواعد للمزيد من الإنجازات النوعية على كل مستوى من المستويات. ولا يعنى ذلك، بالقطع، أن دائرة العلوم اللغوية هى الدائرة المنغلقة على تحليل الخطاب، أو الدائرة الوحيدة التى يبدأ منها البحث ليعود إليها بعد أن يتداخل مع غيرها من الدوائر، كأنها المنبع الوحيد والمصب الأوحده، فالواقع أن دائرة العلوم اللغوية هى إحدى دوائر البحث فى الخطاب، أو إحدى دوائر تحليل الخطاب التى

تتجاوب وغيرها من الدوائر، في عمليات التداخل والتبادل والتفاعل، في كل مجالات العلوم الإنسانية والاجتماعية، ولكن بما لا ينفي تمايز التخصصات واستقلال كل منها بحقله النوعي من ناحية، وبما لا يقلل من أهمية الدائرة اللغوية بالقياس إلى غيرها من الدوائر من ناحية ثانية.

وإذا توقفنا وقفة كاشفة نوعا عند دائرة العلوم اللغوية، فيما يتصل بإنجازاتها في تحليل الخطاب، أدهشنا الحجم الهائل من الإنجازات الكمية والكيفية التي تتزايد عاما بعد عام، وهي إنجازات تزداد ثراء بما يتحقق على نحو متزامن في المجالات البيئية، وبما تضيفه الإنجازات المتعددة على مستوى التتابع الأفقي، بالمعنى الذي يقترن بالتطور الصاعد، من حيث إتقان العمليات الإجرائية وتقديم الأدوات المنهجية وبناء اللاحق على السابق.

وأذكر، في هذا السياق، أن عالم اللغة البنيوي الشهير رومان ياكوبسون (١٨٩٦-١٩٨٢) فرغ من الصياغة الأخيرة لنظريته البنيوية عن «الحدث الكلامي» في مطالع الخمسينيات، وحاول أن يقدم تخطيطا إجماليا لها عام ١٩٥٨، موضحا عناصرها التكوينية، كاشفا عن العلاقات الوظيفية لهذه العناصر في بنية الحدث الكلامي الذي هو حدث اتصالي في النهاية. وتوقف، في ثنايا تحليله وظائف الحدث الكلامي، على ما اسماه الوظيفة الشعرية، وهي الوظيفة التي تسقط مبدأ التكافؤ من محور الاختيار على

محور التضام، أو الوظيفة التي تبرز الأبعاد الجمالية للغة (صوتيا وصرفيا وتركيبيا وداليا) وتضعها في الصدارة من بنية الرسالة اللغوية التي تلفت الانتباه إلى ذاتها، بوصفها رسالة يشير معناها إلى مبناها. وقدّم ياكوبسون أمثلة متعددة على هذه الوظيفة من النصوص الأدبية وغير الأدبية، ليؤكد أن الدراسة اللغوية لهذه الوظيفة تتخطى حدود الشعر، في الوقت الذي لا يقتصر فيه الدرس اللغوي للشعر على هذه الوظيفة. وكان يعنى بذلك أن الوظيفة الشعرية ليست مقصورة على الأدب عامة أو الشعر خاصة، وإن كانت مهيمنة، وأنها موجودة في غير الأدب والشعر من المجالات اللغوية، وتشاركها الوجود في الشعر والأدب وظائف أخرى على نحو أقل هيمنة.

وتوقف ياكوبسون، من خارج النصوص الأدبية، على جملة شهيرة من جمل الشعارات السياسية التي كانت شائعة في الخطاب السياسى الأمريكى في ذلك الوقت، وكانت تستخدم في الدعاية الانتخابية للرئيس الأمريكى الأسبق نوايت إيزنهاور (١٨٩٠-١٩٦٩) وهي جملة تستبدل بالاسم الرسمى لإيزنهاور صيغة التدليل «أيك» فتقول: «أنا أحب آيك» I Like Ike. ويقوم ياكوبسون بتحليل التجاوب بين الأبعاد الصوتية الدالية لهذه الجملة الشعار التي لعبت دورا لافتا في الخطاب السياسى الذى حاول تدعيم مكانة إيزنهاور (الرئيس الرابع والثلاثين للولايات المتحدة) والدعاية

الانتخابية له، قبل أن يترك مكانه للرئيس الذي جاء بعده، وهو ج. ف. كنيدي. وذهب ياكوبسون إلى أن البنية المحكمة لجملة الشعر السياسي في تضافرها الصوتي (في الإنجليزية طبعا) تتكون من ثلاثة مقاطع أحادية، وثلاثة أصوات زلقة، كل منها يتبعه بالطريقة نفسها فونيم ساكن. ويقوم تركيب الكلمات الإنجليزية الثلاث التي تتكون منها الجملة على تنويع صوتي يمنع الرتابة، فليس هناك فونيمات ساكنة في الكلمة الأولى، وذلك مقابل فونيمين ساكنين حول الصوت الزلق في الثانية، وساكن أخير في الكلمة الثالثة. وفي الوقت نفسه، تصنع كل كلمة من الكلمات المقطعية الثلاث قافية مع الكلمة التي تليها، فتتضمن الكلمة الثالثة الكلمة الثانية، كما يتضمن الصوت الصدى، في صورة لفظية جناسية لشعور يحيط كل الإحاطة بموضوعه. ويتأكد ذلك بما تقيمه كل كلمة من جناس استهلاكي مع الكلمة التي تليها. وأولى كلمات هذا الجناس متضمنة في الثانية بما يصوغ صورة تجنيسية لذات محبة محاطة بموضوع محبوب.

وكان هذا التحليل (الذي لا يفهم حق فهمه إلا في لغته الإنجليزية) نوعا من الدرس اللغوي للخطاب السياسي، ومحاولة للكشف عن الأبنية اللغوية الخالصة التي يمكن أن تلعب دورا في التخيل السياسي الذي يتم بواسطة اللغة، خاصة حين يقوم الخطاب بدوره في خدمة الإيديولوجيا

السائدة فى المجتمع، أو فى خدمة النخبة الحاكمة (ويمكن أن نجد أمثلة لغوية موازية، أو مناظرة، بالقياس نفسه أو غيره فى اللغة العربية المعاصرة، ابتداء من استبدال كلمة النكسة بالهزيمة، وانتهاء بالجمال الواصفة للملوك والرؤساء العرب). ورغم أن ياكوبسون لم يكن يقصد بهذا النموذج أن يسهم إسهاما متعمدا فى التحليل اللغوى للخطاب السياسى، وإنما كان يقدم مثالا على تحقق الوظيفة الشعرية خارج حدود الشعر، عندما يسقط الاستخدام اللغوى مبدأ التكافؤ من محور الاختيار على محور التضام، فإن التحليل الذى قدّمه بدا جديدا، غريبا، مستفزا فى الوقت الذى قدم فيه. ولكن لم يكن من قبيل المصادفة أن ياكوبسون ألقى بحثه الذى تضمن هذا التحليل القصير عام ١٩٥٨، أى بعد سنوات معدودة من اشتغال عالم اللغة الأمريكى هاريس بتحليل الخطاب وبداية الجدل حول نظريته التوزيعية، وبعد سنوات ثلاث من محاضرات جون أوستن الفيلسوف الإنجليزى التى ألقاها فى جامعة هارفارد الأمريكية (١٩٥٥) عن نظريته التداولية فى «أفعال الكلام»، تلك النظرية التى وصلت نظرية «الخطاب» باللغة الفعلية الحية التى يمارسها الناس فى المواقف الاجتماعية المختلفة، ليؤبوا بها من الوظائف الاجتماعية ما أصبح المجال النوعى لعلم اللغة الاجتماعى.

والمسافة الزمنية بين عام ١٩٥٨ الذى قدّم فيه ياكوبسون هذا النموذج الاستهلالي والعام الذى نحن فيه هى

المسافة المذهلة التي قطعها البحث اللغوي في تحليل الخطاب، على نحو أشبه بالطفرات التي تتولد عن كل واحدة منها أخرى أكبر منها، أو الموجات التي تؤدي كل موجة منها إلى تصاعد الموجة اللاحقة، بما لا يمكن أن تلاحقه المتابعة الفردية، أو يحيط به جهد باحث واحد، فقد انهمرت كتب تحليل الخطاب في كل فرع من دائرة العلوم اللغوية، فضلا عن نواثر العلوم المجاورة، على نحو يؤكد الوظائف الحيوية التي أصبحت مرتبطة بتحليل الخطاب في مستويات كثيرة. ولايحتمل الحيز المحدود هنا أى نوع من أنواع الحصر لعديد من كتب تحليل الخطاب التي أصبحت وفيرة في لغات العالم المتقدم كلها. ولن أنسى دهشتي وأنا أرقب التتابع الذي بدا لي كأنه لاينتهي لأسماء هذه الكتب، على شاشة الكمبيوتر الخاص بمكتبة جامعة هارفارد، وأنا أحاول تتبع الجديد في الموضوع. وهو تتابع مذهل يصيب باحث العالم الثالث بالإحباط والحيرة، فكيف يمكن متابعة هذا الكم المذهل من الكتابات التي تتزايد شهرا بعد شهر؟ وما السبيل إلى نقلها إلى اللغة العربية؟ أو على الأقل وصل المثقف العربي بالمهم منها؟ وما نسبة الكتابات العربية المؤلفة (أو حتى المترجمة) في تحليل الخطاب بالقياس إلى مايمكن أن يطالعه المرء أو حتى يتصفحه في مكتبة معاصرة من مكتبات العالم المتقدم؟ أسئلة محبطة محيرة مبعثها أن فقرنا المجدب في دراسات الخطاب وغيرها أمر له دلالتة الموازية للدلالة

التي ينطوى عليها التتابع الوفير لدراسات الخطاب في العالم الذي يزداد تقدماً في الوقت الذي يزداد نحن تخلفاً.

ولاشك أن هذا التتابع نفسه ظاهرة من الظواهر التي تستحق التأمل في دلالتها العامة والخاصة، فخطاب الخطاب أصبح على كل لسان، ابتداءً من لغة الحياة اليومية العادية البسيطة وانتهاءً بلغة السياسة الدولية وما بينهما، لغات البحث العلمي والمؤسسات التعليمية، وأجهزة الثقافة ووسائل الإعلام، ولغات الآداب والفنون، والمؤسسات الدينية والتشريع والقضاء، وأنظمة المعرفة والعلوم الطبيعية الخاصة.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن الولايات المتحدة الأمريكية التي انشغل قاصديها ودانيها بمحاكمة لاعب كرة القدم الأمريكي (الأسود) أو. ج. سمبسون المتهم بقتل زوجته وصديق لها، وهي المحاكمة التي احتدمت في مطالع ١٩٩٥، وشغلت انتباه كل أجهزة الإعلام الأمريكي التي خصصت لها مساحات واسعة يومياً، ابتداءً من اهتمام إحدى قنوات التلفزيون الأمريكي بسؤال المشاهدين بالتعبير عن رأيهم تليفونيا في تغيير تسريحة شعر ممثلة الاتهام (الادعاء) في المحاكمة وانتهاءً بخبر انسحاب المحلفين احتجاجاً على القاضي لانس إيتو الذي صار أشهر من نجوم السينما الذين فازوا بالأوسكار في العام نفسه - أقول لم يكن من قبيل المصادفة مع هذا الانشغال أن يستضيف برنامج تليفزيوني عن هذه المحاكمة إحدى التخصصات في علم

اللغة الاجتماعية، وبخاصة تحليل الخطاب، وهى دبرا تانين من جامعة جورج تاون صاحبة مجموعة من المؤلفات اللغوية فى الموضوع، ليطلب منها القيام بتحليل خطاب المحاكمة. وتقدم دبرا تانين بعض التحليل مؤكدة الكيفية التى استخدمت بها الأطراف المتعددة فى المحاكمة اللغة لخلق أقنعة خاصة بكل طرف. وغير بعيد عن ذلك الإشارة إلى «التحيز» الذى تحدث عنه بعض المحللين الآخرين، على مستوى التمييز العرقى (بين البيض والسود) الذى تجلى مراوفا فى تداولية الخطاب فى هذه المحاكمة.

وليس هذا المثال سوى نموذج على ما يقوم به علم اللغة الاجتماعى فى بعد واحد من أبعاد تحليل الخطاب، ضمن أبعاد متعددة، تشمل كل ما يندرج تحت عنوان تنظيم اللغة التى تجاوز الجملة، حيث الوظائف الاجتماعية لتداول الوحدات اللغوية الكبرى، فى تبادل النصوص المنطوقة أو المكتوبة، داخل سياقات اجتماعية، تؤكد التفاعل أو الحوار بين المتحدثين أو المخاطبين وتكشف عن الأدوار الاجتماعية المتباينة التى تؤديها اللغة.

ودراسة «التحيز العرقى» فى اللغة لا تقل أهمية، فى إضاءة هذه الأدوار، عن دراسة «الملاءمة» فى الخطاب أو دراسة «الهوية الجنسية». أو دلالات «خطاب الإعلان» أو «نشرات الأخبار بوصفها خطابا». وكما يقوم أمثال دبرا تانين بدراسة الخطاب القضائى المعاصر للكشف عن نوعية رسائله اللغوية وطبيعة أنساقه المعرفية، فإن غيرهم يدرسون

«التحيز العرقي» في الخطاب اللغوي، كاشفين عن أشكال التعصب التي تؤسسها اللغة وتؤديها على نحو ما فعل ثان دايك الأستاذ في جامعة أمستردام في كتابه اللافت «التحيز في الخطاب» (١٩٨٤) الذي درس الأشكال المعرفية للتحيز في أدائها اللغوي الذي يعكس علاقات البيض بغيرهم من الأقليات العرقية التي يتعاملون معها في المجتمع، والسياقات الاجتماعية المختلفة التي تظهر الكيفية التي يتم بها توصيل التحيز أو تبادله في المجتمع، بواسطة اللغة اليومية للأعضاء الذين يمثلون الأغلبية. وقد درس ثان دايك نفسه «نشرات الأخبار بوصفها خطاباً» (١٩٨٨) كاشفاً عن الدور الإيديولوجي الذي تلعبه اللغة المنطوقة، المسموعة أو المشاهدة، وذلك في المجال المعرفي نفسه الذي أضاف إليه جاي كوك من جامعة لندن بعد ذلك بكتابته عن «خطاب الإعلان» (١٩٩٢) حيث التركيز على مكونات الخطاب الإعلاني، بصرية وسمعية، لغة وعلامة، والتركيز الموازي على الوظيفة الاجتماعية التي تؤكد الوظائف الإيديولوجية للغة. والمسافة دالة بين ما انتهى إليه جاي كوك (في عام ١٩٩٢) وما سبق أن انتهى إليه رولان بارت الذي حاول أن يقرأ مفردات الإعلان قراءة بنيوية (عام ١٩٥٧) في كتابه «أسطوريات» الذي كشف عن دور الخطاب الإعلاني في تشكيل وعي المجموعات المستقبلية له. وكان ذلك من قبل أن ينشر ميشيل فوكو نتائج أبحاثه عن التشكلات الخطابية السائدة في بعض أنظمة المعرفة.

ولا تنفصل الدراسات التي تهتم بكشف دلالات التحيز اللغوي في المقصد العام عن الاستراتيجيات التي صدرت عنها دراسات «الهوية الجنسية». وإذا كانت دراسات التحيز العرقي تركز على التمييز اللغوي (الذي هو انعكاس للتمييز الفعلي الواقع في المجتمع) بين الأغلبية القوية والأقليات الضعيفة، أو العكس كما كان الحال في جنوب إفريقيا، فإن دراسات الهوية الجنسية تركز على الوجه الآخر من هذا التحيز، حيث العلاقة بين الرجل والمرأة لا تقل تحيزا عن العلاقة بين الرجل الأبيض والأصفر، أو الأبيض والأسود، أو حتى الأبيض والأبيض، أو هي الوجه الآخر للتحيز نفسه الذي يستلحق به الرجل عموما على غيره في دائرة الهوية الجنسية (وهناك فارق لابد من تقديره، في هذا السياق، بين معنى الجنس SEX والهوية الجنسية GENDER، فالجنس بيولوجي مرتبط بالطبيعة، والهوية الجنسية ثقافية مرتبطة بتصورات المجتمع وخطاباته السائدة، ومن ثم فهي قابلة للتغيير بالكشف عن التحيز الواقع فيها وتعرية خطابها). وتتعدد الدراسات التي تكشف خطاب الذكورة بوصفه خطاب الهوية الجنسية الأرقى السائد بصور متباينة، في ثقافة المجتمعات المعاصرة. وهي دراسات تؤكد أن التحيز الجنسي لا يقل هيمنة عن التحيز العرقي في خطابنا اللغوي، وأن النزعة الجنسية، رغم أنها مقيدة بالقوانين والتشريعات كالنزعة العرقية، لاتزال تلح على المستويات الأشمل من

الخطاب، ليس على مستوى اختيار المفردات المعجمية الدالة فحسب، وإنما على المستويات الأعمق التى تنطوى على مسلمات الأرقى الذى يؤكد أبنية التراتب وعدم تكافؤ حقوق التبادل وما أشبه.

وليست هذه الدراسات وأمثالها مقصورة على علم اللغة الاجتماعى وحده، وإنما تتصل بكل علوم اللغة الفرعية، لأن تحليل الخطاب قاسم مشترك بين علم اللغة وغيره من العلوم فى المنطقة البيئية من نماذج التخصصات، وفى الوقت نفسه نقطة تقاطع تصل كل العلوم اللغوية، حتى لو تباينت الإجراءات المنهجية المتبعة، أو اختلفت الأدوات المستخدمة والعينات المختارة. والزاوية التى يهتم بها علم اللغة الاجتماعى تخصيصاً، فى هذا المجال، هى الزاوية المتعلقة بأبنية التفاعل الاجتماعى الذى يتجلى فى المحادثة اللغوية، وذلك من منظور منهجى يميل إلى التعميم من منطلق الحالات الفعلية للغة فى استخدامها، فعلم اللغة الاجتماعى يمارس نشاطه، عادة، على المادة المنطوقة المسجلة بالكتابة. أما علم اللغة النفسى فيهتم اهتماماً خاصاً بالقضايا المتصلة بإدراك اللغة وتعرفها، مستخدماً إجراءات منهجية مأخوذة من علم النفس التجريبي. وينصرف اهتمام علم اللغة الفلسفى وعلم اللغة الشكلى إلى العلاقات الدلالية التى تصل بين أزواج الجمل وتجلياتها النحوية، لكن من الزاوية التى تكشف عن العلاقة بين سياق الجمل اللغوية والعالم الذى تنتمى إليه، أو

تشير إليه من منظور القيمة المعرفية، ويبحث ما يسمى بعلم اللغة النقدي في أبنية القوى الاتصالية من منظور التشكلات الخطابية الكاشفة عن المشكلات الأساسية للمجتمع. وأخيراً، هناك علم اللغة الإحصائي الذي يحاول صياغة نماذج ذات طبيعة رياضية، تكشف عن الكيفية التي تعمل بها (أو تتوزع) التشكلات الخطابية، مع التركيز على النصوص القصيرة المبنية في سياقات محددة.

وما يجمع بين كل هذه العلوم اللغوية هو التركيز المستمر على اللغة في حال استخدامها على أساس أن تحليل الخطاب، فيما يقول ميخائيل ستوبز الذي هو أحد منظري التحليل اللغوي الاجتماعي للغات الطبيعية، يشير إلى معالجة المنطوق أو المكتوب من الممارسة اللغوية الحية، من حيث هي أحداث تؤدي في سياقات تنطوي على التفاعل أو الحوار بين المتحدثين. ويعني ذلك التركيز على الملفوظات اللغوية من حيث هي أفعال أدائية، تداولية، تقوم على معرفة مشتركة أو فرضيات مقبولة، أو شبه مقبولة، تجمع بين المتكلمين والمستمعين الذين يتبادلون الأنوار، سواء في إرسال الرسائل اللغوية واستقبالها، أو في أداء الأفعال اللغوية والتأثر -التأثير بها. وذلك فهم يترتب عليه أن الخطاب اللغوي أداء تبادلي لا ينفصل عن موقف، وأن العلاقة بين الموقف والأداء لا سبيل إلى إغفالها أو تجاهلها.

هذه العلاقة، بدورها، تؤكد أن الخطاب ليس مجرد وحدة لغوية مفارقة، وإنما وحدة من وحدات الفعل الإنسانى والتفاعل والاتصال والمعرفة، وأنه ليس كيانا ثابتا، جامدا، من الكلمات والدوال، وإنما حقل فعال من المشاغل والاهتمامات والتوترات والصراعات والتناقضات التى تكشف عن تنظيم المجتمع ومؤسساته وأبنية القوى وأدوارها المضمنة. ولذلك فإن مصدر المادة، فى تحليل الخطاب، يجب أن يكون مرتبطا بالخطابات الفعلية وليس بالأمثلة الموجزة المعزولة أو المصطنعة التى يخترعها بعض الباحثين فى بعض علوم اللغة. يضاف إلى ذلك أن حقل الخطاب لا يجب أن يعزل عن غيره من الحقول، فمن الضرورى دراسته فى علاقته المتبادلة مع غيره، داخل السياق الأشمل لأفعال المعرفة التى لا تفارق القوة.

وعندما ننتقل من هذا الأفق النقدى، ونعود إلى المنظور الخاص بعلم اللغة الاجتماعى، يمكن أن نوافق ميخائيل ستوبز على أن بؤرة اهتمام علم اللغة الاجتماعى، فى تحليل الخطاب، تقترن بالكيفية التى يتبادل بها الناس الكلام فعليا، فى المناسبات أو الأوضاع أو الأماكن اليومية، كالشوارع والحوانيت والمطاعم والحافلات والقطارات والمدارس وقاعات المحاضرات أو المحاكم وحجرات العمليات والمصانع والمنازل. ويعنى ذلك أن تحليل الخطاب، من منظور علم اللغة الاجتماعى، لابد أن يشمل الكيفية التى تعمل بها المحادثة

اللفوية من حيث تنظيم الكلام، والكيفية التي يصبح بها الكلام خطابا متلاحما مفهوما، وكيفية تقديم الناس موضوعاتهم وتغييرها، فضلا عن الكيفية التي يقطعون بها أو يسألون الأسئلة، أو يقومون بالإجابة أو يروغون منها. وبمعنى إجمالى، الكيفية التي يستمر بها تدفق المحادثة أو انقطاعها، على أساس أن الأدوار الاجتماعية يتم دعمها وتعرفها بواسطة التفاعل الحى للمحادثة، أو الأخذ والرد فى حقل الخطاب اليومى متعدد الأبعاد.

ولكن ينبغى التنبيه، عند هذا الحد، إلى مايمكن أن ينطوى عليه منظور علم اللغة الاجتماعى، على هذا النحو، من بنور نزعة إمبيريقية يمكن أن تعزل الخطاب عن سياقاته الأشمل، وهى نزعة يمكن القضاء على مخاطرها بتوسيع أفق فهم الخطاب، وعدم قصره على «المحادثة» وحدها، ومن ثم وصل المنطوق بالمكتوب، والكلمات بالعلامات، فى علاقة تضع الممارسة الخطابية المتعينة، أيا كان نوعها، داخل سياق أوسع من التشكلات التى يكشف تحليلها، فى النهاية، عن أبنية القوى فى المجتمع ووسائلها الاتصالية لتوزيع المعرفة.

عمر من الموسوعات

أذكر أننى حين اخترت دراسة النقد الأدبى الحديث، بعد تخرجى من الجامعة، منذ سنوات بعيدة جاوزت ثلاثة عقود، واجهت مشكلة البحث عن منافذ جديدة إلى المعرفة النقدية المعاصرة التى عشقتها بفضل سهير القلماوى -عليها رحمة الله- وشكرى عياد -أطال الله عمره. ولم تكن الكتب المترجمة المتاحة فى ذلك الزمان، كافية لتكوين معرفة معمقة باتفاق النقد العالمى المعاصر. ولم تكن الكتب المؤلفة باللغة العربية فى ذلك الوقت، وأغلب الظن أنها لاتزال على ماهى عليه، غير قادرة على تقديم المشهد النقدى العالمى إلينا، فى تياراته المختلفة ومناهجه المتباينة، على نحو يمكن أن يكون سندا قويا لناقد يريد أن يؤسس لنفسه، وبنفسه، أفقا عصريا متميزا. وكما كانت القراءة باللغة الأجنبية هى النافذة التى أطللنا منها على فضاء النقد العالمى المعاصر، فى تشابك علاقاته وتفاعل تياراته، كانت "الموسوعة النقدية" المكتوبة بهذه اللغة، على نحو لا يقل أهمية عن الكتاب، ويزيد عليه فى حالات بعينها، هى قطارنا السريع إلى هذا الفضاء،

وسبيلنا إلى تعرف مسالك الوصول المضمونة إلى محطاته الرئيسية والفرعية.

لم نكن قد سمعنا شيئاً تفصيلياً من أساتذتنا عن هذه الموسوعات. أشار علينا شكرى عياد بموسوعة "كاسل" ذات مرة، وأشارت سهير القلماوى إلى موسوعة مشابهة فى معرض تنبيهنا إلى أهمية دورية "الفن وفن النقد" التى لا أنسى أنها أهدتنى بعض أعدادها المكررة فى مكتبتها الخاصة، مع مجموعة أعداد من مجلة الـ "كينيون ريفيو" كان لها أثر السحر فى زيادة شغفى بالمضى فى هذا العالم العجيب، عالم النقد الأدبى المعاصر الذى باعد بينى وبين طرائق المدرسة القديمة فى دراسة الأدب إلى الآن. ولازلت، بعد هذه السنوات الكثيرة، أذكر عذابى ومعاناتى، وأنا جالس أمام مكتبى، واصلاً الليل بالنهار، كى أفك طلاسم الجمل المكتوبة بها دراسات الدوريات والمجلات، وأقترب شيئاً فشيئاً، وبصعوبة بالغة، من لذة الوصل والظفر بمعرفة ما لم أكن أعرف من آفاق النقد الأدبى ومجالاته النظرية والتطبيقية.

لكن الفرحة الأولى التى أنبثقت مصادفة، كالحب الأول، كانت فرحة العثور على الموسوعة النقدية الأولى التى اقتنيتها من حر مالى، والتى لا أنكر عدد المرات التى قرأت موضوعاتها الأساسية المرتبطة بالحقل المعرفى الذى قررت التخصص فيه. كان ذلك فى معرض من معارض الكتاب

الدولية التى استهلت سهير القلماوى تقايلدها التنويرية، منذ أن أقامت أول معرض دولى للكتاب فى القاهرة، وقت أن كانت مسؤولة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. أذكر جيدا أننى توقفت فى جناح الأهرام بأحد هذه المعارض، بعد النكسة بالقطع، أمام الغلاف البراق للطبعة الأولى من "موسوعة برنستون عن الشعر ونظرياته" التى صدرت عام ١٩٦٥، قبل سبع سنوات من صدور طبعتها الشعبية عام ١٩٧٢. وتناولت مجلد الموسوعة الذى كان يحوى قرابة ألف صفحة من القطع الكبير واجفا، فرحا، منبهرا، أقلب صفحاته، وأتعرف محتوياته، قبل أن أنظر إلى الثمن الذى كان كثيرا بالقياس إلى قدراتى المالية المتواضعة فى ذلك الزمان. ولحسن الحظ، كان معى ما يكفى لشراء الموسوعة، شريطة أن لا أشتري شيئا غيرها من كتب المعرض كله. وهل كنت فى حاجة إلى شئ غيرها؟! لقد حملتها بين يدى، كما لو كنت أحتضنها، وعدت إلى المنزل، ماشيا، بعد أن لم يعد معى حتى ثمن المواصلات. ونظرت إلى زوجى باسمة، فقد كانت، ولا تزال، تعرف عشقى للكتب. وتركتنى أدلف إلى غرفة المكتب، ملهوبا، كى أعالج لهفتى، وأشبع نهم رغبتى فى الاطلاع على الموسوعة الأولى التى اقتنيتها. وأخذت أطلع الموسوعة وحيدا، متوحدا. استغرقنى عالمها الذى دفعنى إلى معاودة مراجعتها مرات ومرات، والترجمة عنها، والإشارة إليها، فى علاقة إعجاب لم تنته أو تتوقف إلى اليوم.

كم من السنوات مرت على ذلك اليوم البعيد الذى عدت فيه إلى بيتى، ظافرا، غانما، سعيدا بما اقتنيت؟ لا أذكر على وجه التحديد. كل ما أذكره أن الموسوعة الأولى قادتني إلى موسوعات أخرى غيرها. والموسوعات الأخرى قادتني إلى موسوعات وموسوعات جديدة. ومنذ ذلك العهد، وأنا واقع فى غواية الموسوعات، أسعى إليها وأبحث عنها، وأحرص على اقتنائها ووضعها أقرب مايمكن إلى حيث أكتب أو أقرأ. ومن موسوعة "برنستون للشعر ونظرياتة"، حيث لذة اللحظة المعرفية الأولى التى لا يمكن نسيانها، توالى اللحظات وتولدت الذات، واحدة تلو الأخرى، مع موسوعات الأدب العام والنقد بفروعه المتعددة، وعلوم اللغة، وعلم النفس، والفلسفة، والأنثروبولوجيا، وعلوم الاتصال، والأساطير، والنقد الثقافى، والفنون، وعلم الأسلوب، مرورا بالبريتانكا وأخواتها، فضلا عن موسوعة وبستر الأدبية التى صدرت (عام ١٩٩٥) عن مؤسسة وبستر (دار نشر المعجم الأمريكى الشهير) بالاشتراك مع مؤسسة الموسوعة البريطانية. وأخيرا وليس آخرا موسوعة "آداب ما بعد الاستعمار المكتوبة بالإنجليزية" التى صدرت (عام ١٩٩٤)، فى مجلدين (من حوالى ألفى صفحة) عن دار النشر الشهيرة "روتلدج وكيجان بول" فى لندن ونيويورك.

من الطريف أن الطبعة الأولى لموسوعة برنستون، بعد أن قادتني إلى غيرها من أنواع الموسوعات، دفعتني إلى

هجرها هي نفسها، بعد أن ستؤدت بملاحظاتى وتعليقاتى
الكثير الكثير من صفحاتها. وكان ذلك لأن القائمين على هذه
الموسوعة التى حررها أليكس بريمنجر (ومعه مجموعة
متميزة من المحررين المشاركين وعشرات الأعلام من كتاب
المواد المتخصصة) لم يتوقفوا عند ما فعلوا، وظلوا يلاحقون
تحول النظريات الخاصة بالشعر وتغير الأنواع والأشكال
الشعرية ذاتها فى كل مكان من العالم. ولذلك ظهرت طبعة
جديدة موسعة من الموسوعة نفسها عام ١٩٧٤. وأضيف إلى
هذه الطبعة ملحق فى حوالى مائة صفحة عن مصطلحات
الأفكار والتيارات والمدارس التى أخذت تفرض نفسها منذ
صدر الطبعة الأولى عام ١٩٦٥. ونظرة فاحصة إلى هذا
الملحق تكشف عن دلالة التغير، فهناك شعر القارة الإفريقية
الذى أخذ يفرض نفسه، وموضوع الرقابة على الشعر، وأثر
الكمبيوتر وتقدمه، وشعر الاعتراف الذاتى، والنزعة النصية
الجديدة، والعروض التوليدي، ومدرسة جنيف فى النقد
الأدبى التى يطلق على أصحابها اسم نقاد الوعى، والنزعة
التاريخية الجديدة، ومشكلات التفسير والهرمنيوطيقا
المعاصرة، ونقد النقد، ونقد الأسطورة، والفينومينولوجيا
النقدية، ومشكلات قراءة الشعر، والبنىوية والسميوطيقا أو
علم العلامات.. إلخ.

هذه الموضوعات الجديدة شاهد على التغير الذى حدث
فى نظريات الشعر ونقده فى أقل من عشر سنوات. وهى

سنوات انقلا بية بالفعل، دفعت بالكثير الذى كتب قبلها إلى منطقة الظل، وأبرزت أسماء جديدة ومدارس نقدية مغايرة، لعل أخطرها الهرمنيوطيقا والسميوطيقا والبنىوية وغيرها من النظريات التى اقتحمت نقد الشعر وفرضت نفسها عليه، فعدلت مساره القديم ، كما عدلت مسار غيره من أنواع النقد، ودخلت بكل المسارات إلى أفق مختلف، يتطلب مرانا خاصا وتدريباً عقلياً متميزاً على التنوق والقراءة.

وطبيعى أن أجد نفسى مسمرا إلى الطبعة الجديدة الموسعة من "موسوعة برنستون" بعد صدورها بوقت قصير، وأعطى الطبعة القديمة التى لازلت أحمل لها ذكرى خاصة إلى أحد تلاميذى الذين سرعان ما أصبح له وزنه فى الحياة النقدية. واشتريت الموسوعة الجديدة دون أن أشعر بضائقة مالية كالتى شعرت بها فى المرة الأولى، فقد تغيرت الأحوال المالية، ولم أعد أعانى من ضيق ذات اليد، أو من الجهل القديم بدلالة التراكيب المعقدة لجمل الكتابة النقدية المعاصرة فى اللغة الإنجليزية. والتهمت فى يسر الملحق المضاف إلى الطبعة الجديدة، وأفدت من التعديلات المضافة إلى المواد الأصلية. وأذكر أننى اشتريت بعد ذلك أكثر من نسخة لعدد من تلاميذتى، بعد أن ذهبت للمرة الأولى إلى الولايات المتحدة، كى أعمل أستاذا زائرا فى إحدى جامعاتها. وكانت الولايات المتحدة، فى ذلك الوقت من السبعينيات، واقعة فى هوى البنىوية التى اكتسحتها فى أواخر الستينيات، وظلت

مسيطرة على المشهد النقدي الأمريكى طوال السبعينيات، إلى أن بدأت فى الانحسار، لتخلفها على صدارة المشهد نظرية التفكيك، أو ما يطلق عليه (حاليا) نظريات ما بعد البنيوية . وكما عكست الطبعة الجديدة من موسوعة برنستون المناخ الأمريكى، لأواخر الستينيات ومطالع السبعينيات، حيث المناظرات البنيوية الصاخبة والمجادلات الهرمنيوطيقية اللافتة والفتنة الواعدة بالنحو التحويلي التى سرعان ما خبت، كان نجاح الموسوعة نفسها دافعا إلى صدور موسوعات جديدة، فى المجالات الأدبية والنقدية والفنية الموازية .

وأذكر فى هذا المجال أن السبعينيات ما كادت تنتهى إلا وكانت هناك موسوعات موازية، أصبح يطلق على بعضها اسم "المعاجم الموسوعية" . وأخذنا نحن المهتمين بالنقد الأدبى ونظرياته الجديدة نتابع، منذ ذلك الوقت، الأعمال الموسوعية التى انطوت على وعود معرفية جديدة. كان أهمها، فيما أحسب وأذكر على السواء، ذلك المعجم الموسوعى الذى أصدره بالفرنسية ترفيتان توبوروف مع أوزوالد ديكرود عن "علوم اللغة" عام ١٩٧٢ وتمت ترجمته إلى الإنجليزية عام ١٩٧٩، والمعجم التحليلى للسميوطيقا واللغة الذى أصدره كل من جريماس وكورتيس بالفرنسية عام ١٩٧٩ وتمت ترجمته إلى الإنجليزية عام ١٩٨٢ . وكلا المعجمين دليل على التأثير الكامل للمشهد النقدي بعلوم اللغة التى أفضت إلى البنيوية والسميوطيقا، وهى علوم أصبحت فى صورتها المعاصرة أداة أساسية لا يمكن للناقد المعاصر أن يستغنى عنها .

وإذا كانت البنيوية قد أفضت إلى تسلط علوم اللغة على المشهد النقدي المعاصر، ومن ثم صعود صورة الناقد اللغوي بوصفه رسول الهداية المنهجية، فإن موازيات البنيوية ولوازمها أفضت إلى معارف وأعدة، صاغتها معاجم موسوعية مغايرة تشير إلى كشف منهجية جديدة على مستوى الدراسات البينية. وهى وعود جست بعضها المعجم الموسوعي الخاص بالرموز، ذلك المعجم الذى صدر بالإسبانية أولا، ثم قام جاك سيج بترجمته إلى الإنجليزية ثانيا، وصدر عن دار "روتلج وكيجان بول" فى لندن، وشاعت طبعاته المكررة طوال السبعينيات، حيث أعيد طبعه بمعدل مرة كل عامين تقريبا، شأنه فى ذلك شأن معجم "لغة التحليل النفسى" الذى أعدّه لبلانش وبونتيايس ليصلا البنيوية بما بعد البنيوية، ويعيدا النظر فى ميراث التحليل النفسى من وجهة نظر البنيوية التى قادها جاك لاكان إلى ضفاف جديدة من التحليل النفسى. وكان لهذا المعجم صده المحدود حين صدر بالفرنسية عام ١٩٦٧، وصده الأوسع حين صدرت ترجمته الإنجليزية عام ١٩٧٣، فأعيد طبعه أربع مرات ما بين عامى ٧٣ و ٨٥، على نحو يلفت الانتباه إلى ثمار العلاقة المتفاعلة بين العلوم المختلفة، على مستوى تضافر الاختصاصات الذى أثمر العلاقات البينية للمعرفة، فى مجالات علم اللغة والتحليل النفسى والنقد الأدبى والهرمنيوطيقا وغيرها.

ويبدو أن الوفرة المعرفية التي نتجت عن تضافر الاختصاصات وتفاعل الحقول المعرفية هي التي دفعت دار النشر الشهيرة "بنجوين" إلى العمل على إصدار "معجم بنجوين" للمصطلحات الأدبية والنظرية الأدبية" على السواء. وهو المعجم الذي أعده ج . أ. جيدون وصدرت طبعته الأولى عام ١٩٧٧ في أكثر من ألف صفحة، تشمل حوالى ألفين من المصطلحات التي تغطى الجوانب المختلفة للنظرية الأدبية وحقولها البينية التي تشترك فيها مع فروع المعرفة المختلفة. وكان للطابع الموسوعى الشامل لهذا المعجم، فضلا عن معاصرته التي لم تفلت التطورات البنيوية والحداثية وما بعد الحداثة وما بعد البنيوية على السواء، أثر في ذيوعه وتكرار طباعته، وتنقيحه وإضافة إليه، في طبعات موسّعة، تلاحق التطورات المتتالية في كل مجالات النظرية الأدبية، فصدرت الطبعة المنقحة لعام ١٩٧٩، وبعدها بعام طبعة منقحة ثانية، وثالثة عام ١٩٨٢، ورابعة عام ١٩٩١، وذلك كله قبل صدور الطبعة الشعبية الأخيرة التي أولتها دار نشر "بنجوين" الرعاية والدعاية.

والواقع أن تعاقب الطبعات المنقحة لكل معجم من المعاجم الموسوعية، فضلا عن كل موسوعة من الموسوعات الأدبية النقدية، يدل على تدافع المشهد الأدبى النقدى العالمى، وتسارع إيقاعه فى التغير والتحول. وهو تسارع يفرض على المتابع لهذا المشهد قدرا لافتا من المرونة العقلية التى لا بد

منها لاستيعاب التحولات المتلاحقة، كما يفرض قدرا موازيا من التسامح الذى لا يفارقه الصبر على تغير المشهد. لقد مضت إلى غير رجعة سنوات الكسل التى كان يمكن أن يجمد فيها الناقد عند كتاب أو كتابين، أو عند مدرسة بعينها، متصورا أنه جمع علم النقد من أطرافه، وحلت محلها الأيام الصعبة المتدافعة التى تفرض على الناقد اليقظة لكل تغير وتحول، والانتباه إلى كل جديد واعد. وإذا كان من المستحيل على الناقد أن يتابع آلاف الكتب الجديدة التى تصدر كل عام، فى مختلف أنحاء العالم، وبمختلف لغاته، فإنه يمكن التغلب على هذه الاستحالة بمتابعة الاتجاهات المتحولة التى تومئ إليها هذه الكتب بواسطة الموسوعات المتلاحقة فى طبعاتها المتعددة وصياغاتها المتجددة.

هذه الموسوعات التى يتسارع إيقاع طبعاتها، كما يتزايد عددها بما يجعل منها فى ذاتها عنصرا تكوينيا من عناصر المشهد النقدى العالمى المعاصر، هى فى نفسها، دليل على التراكم المعرفى الهائل الذى يتزايد عاما بعد عام فى مجالات النقد الأدبى، على نحو أصبح يحتم حضور الموسوعة النقدية فى ثقافة الناقد الذى لا بد أن يعى أهميتها التى لا غنى عنها فى هذا العصر، خاصة إذا أراد هذا الناقد أن ينظر نظرة الطائر إلى التحولات المتدافعة فى كل مكان بالعالم حوله، قبل أن يتوقف عند كل تحول تفصيلا، أو يتأنى عند هذا العنصر أو ذاك من المشهد جزئيا. بعبارة

أخرى، أصبحت هذه الموسوعات وسيلة حتمية لا مفر منها فى معرفة هذا العصر المتحولة، تلك المعرفة التى أصبحت كوكبية الحلقات، متضافرة التوجهات، متعددة اللغات، بينية التخصصات، تنهض بها مجموعات الباحثين وفرق العمل الدولية، خاصة بعد أن انتهى زمن الباحث الفرد القادر على كل شئ بذاته. وإذا كان على الناقد الأدبى، حين يبدأ علاقته بالمشهد العالمى، أن ينظر نظرة الإجمال قبل التفصيل، ويعنى بالكلية قبل الجزئيات، فإن هذه النظرة تيسرها له الموسوعات والمعاجم الموسوعية، فتشير له إلى الملامح العامة المجردة، وإلى المفاتيح الاصطلاحية والرموز المعرفية، تاركة التفاصيل والجزئيات إلى الكتب المتخصصة ومئات الدوريات المتتابعة بلغات العالم المتنوعة.

هذا الواقع الجديد للنقد الأدبى هو الذى يدفعنى إلى التفكير فى عصرنا الحالى بوصفه عصر الموسوعات، فالثراء الهائل والتراكم المذهل والتجدد المعجز والتنوع المفرط والبينية المتدافعة التى تنقسم بها المعرفة الإنسانية المعاصرة بوجه عام، والمعرفة الأدبية النقدية بوجه خاص، كلها أمور تحتم حضور الموسوعة العامة، والمعجم الموسوعى المتخصص، وذلك بالقدر نفسه الذى يفرض تجديد الموسوعة والمعجم، وعدم وقوفهما عند سنة صدورهما، فلا بد من المتابعة والملاحقة والتغيير والتنقيح والتجديد، وإلا أصبحت الموسوعة والمعجم الموسوعى بلا قيمة فى عالم يتزايد اندفاعه فى التغيير .

ويمكن للباحث المتخصص أن يقارن بين الطبقات المتعددة لأي معجم موسوعي، أو بين مجموعات المعاجم والموسوعات، فيجد أن التحولات المتتالية في السنوات الأخيرة قد أخرجت الكثير من المعاجم والموسوعات إلى خارج مضمار السباق المعرفي، وألقت بها في زوايا المكتبات المهجورة، وفي الوقت نفسه فرضت موسوعات متخصصة جديدة. ولا شك أن موسوعة "آداب ما بعد الكولونيالية" التي صدرت سنة ١٩٩٤ هي واحدة من الموسوعات الجديدة التي فرضتها تحولات النقد الأدبي، وفرضتها أفاقه الواعدة، الصاعدة، في السنوات الأخيرة، خصوصا ما يرتبط منها بما أصبح يطلق عليه "خطاب ما بعد الكولونيالية" أو "خطاب ما بعد الاستعمار"، وهو الخطاب الذي يقوم بتفكيك أشكال الهيمنة الاستعمارية الجديدة ويعريها من أوهامها الإيديولوجية الملزمة. ومن أبرز أعلامه «إيوارد سعيد» الفلسطيني و«هومى بابا» و«جياترى سبيفاك» من الهند، و«إعجاز أحمد» من باكستان وغيرهم. وإلى جانب هذا الخطاب خطاب النقد النسائي الذي أخذ يفرض موضوعاته الجديدة ولغته الخاصة، ومن ثم معاجمه الموسوعية التي تركز على دراسات الهوية الجنسية والتحيز الذكوري وخصوصية الكتابة النسائية المقموعة في غير حالة.

ونظرة فاحصة أخيرة إلى أحدث الموسوعات التي أصدرتها جامعة تورنتو الكندية بعنوان "موسوعة النظرية

الأدبية المعاصرة: المداخل، والدارسون، والمصطلحات" والموسوعة الشبيهة التي أصدرتها جامعة جونز هوبكنز الأمريكية بعنوان "دليل إلى النظرية الأدبية والنقد الأدبي" تؤكد التراكم المعرفي الهائل الذي أصبح يفرض نفسه على الناقد الأدبي الذي يبحث لنفسه عن موقع كريم تحت شمس العالم المعاصر، وتؤكد التغير المتلاحق في المشهد الذي يفرض حتمية المتابعة المتجددة من الناقد، وحتمية الموسوعة المتجددة التي لا تكف المؤسسة القائمة عليها عن ملاحقتها بالتنقيح والإضافة والتعديل الجزئي والكلّي على السواء.

ولقد دخلت موسوعة برنستون السباق المحموم لتحولات النقد الأدبي المذهلة، فأصدرت الطبعة المنقحة بعد الطبعة المنقحة، إلى أن تزايدت الملاحق والتنقيحات، وشعر القائمون عليها بتغير المشهد كله، فاضطروا إلى إعادة كتابة الموسوعة القديمة بأسرها، وإصدارها في صياغة جديدة تماما، مستعينين بأبرز الكتاب الجدد الذين أخذوا يلفتون اهتمام العالم النقدي، فتضخم عدد الصفحات ووصل إلى ضعف العدد القديم رغم استخدام حرف طباعي أصغر، وتضاعف عدد المساهمين في كتابة المواد، وبرز الكثير من أسماء كتاب العالم الثالث الذين أخذوا يفرضون أنفسهم على العالم الأول، وتجلت الإنجازات الأدبية للعالم الثالث وعلى رأسها الإنجازات العربية، وانضم إلى المحرر القديم

(أليكس بريمنجر) ت. ف. بروجان الذى يمثل التيارات المعاصرة، وأضيف إلى المحررين المساعدين أقرانهم الأحدث الذين يعرفون عن السنوات الخمس عشرة الأخيرة ما لا يعرفه غيرهم، وأهم من ذلك أنهم يفهمون المتغيرات الأحدث ويتصلون بها بالاتصال الأوثق والحميم الذى يجعلهم أخبر بها. وصدرت هذه الطبعة الجديدة كل الجدة منذ عامين، ويستعد القائمون عليها لإضافة تعديلات جديدة فى طبعة لاحقة.

والحق أننى شعرت بالدهشة والفرحة عندما رأيت هذه الطبعة الجديدة تماما من موسوعتى الأولى، وسعدت بها سعادتى بصديق قديم، تجدد شبابه، وانبعث من رماد ماضيه كطائر الفينيق، فأصبح ممثلاً بالحياة المتوثبة والعافية الواعدة. وامتدت يدي إلى هذه الطبعة، وسارعت إلى شرائها دون تفكير، بعد أن تناولتها من أحد الأرفف فى الركن المخصص للموسوعات، فى أكبر مكتبة لبيع الكتب فى مدينة بوسطون الأمريكية، مستعيدا خفق القلب الأول إزاء الطبعة الأولى التى أنفقت عليها كل ما أملك، حين اشتريتها منذ سنوات بعيدة فى القاهرة. وجلست فى كافيتريا قريبة، أقلب صفحات الموسوعة، وأتأمل الفارق بين الطبعة القديمة والطبعة الحالية، والفارق بين ثقافتى النقدية حين اشتريت الطبعة الأولى وثقافتى النقدية حالياً، فوجدت أن كل شئ تغير حولنا وداخلنا، ولا يزال يتغير فى إيقاع نلهث كى

نلاحقه، حتى لا يقلت منا إيقاع العصر الذي يفرض علينا
تغيير إدراكنا وطرائق تعرفنا ووسائل تعلمنا. وها نحن، بعد
كل هذه السنوات، لا زلنا نجرى وراء المعرفة النقدية التي لا
تكف عن التبدل، شأنها شأن العالم الذي نحياه، والذي تبدل
فيه كل شيء، وتحطمت فيه كل الحدود، وتحول إلى قرية كونية
لا فاصل بين قاراتها.

الموسوعة النوعية

يتميز عصرنا الحالى بأنه عصر الموسوعات والمعاجم النوعية المتخصصة، لأنه عصر انفجار المعرفة فى تقدمها المذهل الذى يعجز القدرة البشرية فى المتابعة، خصوصا بعد أن انزاحت الحواجز التقليدية بين الأمم والشعوب، وتحول العالم إلى قرية كونية صغيرة، منتقلا من أزمنة الاستقطاب وصراع الإيديولوجيات إلى أزمنة الحوار وتبادل المعلومات. هذا الوضع فرض تزايد الحاجة إلى نزعة موسوعية جديدة، نزعة يؤكد أهميتها الإيقاع المتسارع للعلاقات المتبادلة بين مجالات المعرفة المختلفة، حتى تلك التى ما كان أحد يظن إمكان قيام علاقات بينها، وذلك على نحو كشف عنه ازدهار الدراسات البيئية واتساع حضورها الذى وصل بين المجالات المعرفية المتباعدة فى علاقات متبادلة واعدة. هذه العلاقات المتبادلة، بدورها، أسهمت فى تغيير معنى الموسوعية، وفرضت معانى جديدة على مفاهيم التخصص الموروثة التى لم تعد متوقعة فى عزلتها القديمة التى حسبتها الأفهام تمسكا صارما باستقلال العلم بمنهجه نتيجة الوعى الحدى باستقلال موضوعه. وبالقدر الذى لم يعد به موضوع العلم

جزيرة منفصلة عن غيره، أو مجالا معرفيا منفلقا على ذاته، اتسع مفهوم المنهج ليشمل العلاقات البينية المتزايدة بين المجالات المعرفية المتباعدة، تقليديا، إلى الدرجة التي أصبحت معها هذه العلاقات نفسها مجالا حيويا مضافا إلى مجالات المعرفة الانسانية.

هكذا أصبحنا إزاء وضع إنسانى جديد، يقوم على تزايد مذهب فى مجالات المعرفة المتخصصة، غير منفصل عن التصاعد المتدافع فى إيقاع العلاقات البينية فى هذه المجالات، ومقترن بالإيقاع المتسارع لتحطم الحواجز القديمة التى كانت تباعد بين أقطار العالم معرفيا. وطبيعى أن تستجيب النزعة الموسوعية الجديدة إلى هذا الوضع، من حيث ما تقوم به من وظائف وأدوار، وما تسهم به فى تأهيل الإنسان المعاصر للدخول إلى أفق القرن الواحد والعشرين. وأول ما يدل على الحضور اللافت لهذه النزعة التزايد الدال الذى نشهده فى العالم المتقدم حولنا لما أصبح يطلق عليه "الموسوعة النوعية" أو "المعجم الموسوعى".

و "الموسوعة النوعية" هى التطور الطبيعى للموسوعة العامة التى أخذت على عاتقها أن تقدم للقارئ كل أشكال المعرفة الإنسانية، فى مداخل تمهيدية يكتبها المتخصصون فى كل علم، ليتاح لهذا القارئ أن يعرف ما يحتاج إليه من معارف عصره، على نحو ما تفعل دائرة المعارف البريطانية Britannica التى لم تكف عن التغير والتطور، منذ أن صدرت

طبعتها الأولى عام ١٧٦٨م إلى أن صدرت طبعتها الأخيرة في العام الماضي. ومن الواضح أن التقدم المذهل في المعرفة الإنسانية وتعدد مجالاتها وتنوعها فرض الموسوعة النوعية التي تضيف إلى الموسوعة العامة ما يتحول بالمدخل التمهيدية التي يحتاج إليها القارئ المثقف إلى مدخل نوعية يحتاج إليها هذا القارئ نفسه حين يركز على فرع دون غيره من فروع المعرفة. ولذلك ظهرت الموسوعة النوعية علامة على هذا التقدم وتأكيدا له. ومن المستحيل أن نجد مجالا معرفيا، في هذه السنوات، يخلو من هذه الموسوعات، سواء في العلوم الإنسانية والاجتماعية أو العلوم الطبيعية التي لا تكف فروعها عن التقدم المتسارع. ونظرة واحدة إلى أى مكتبة حديثة يدخلها الإنسان اليوم في أى مؤسسة بحثية من مؤسسات العالم المتقدم، تؤكد الاتساع والتقدم الهائلين في مجال الموسوعات النوعية التي أصبحت علامات على ازدهار معنى التخصص النوعي في عصرنا الذي فرض موسوعيته الجديدة على كل شيء.

ومما له دلالة في هذا السياق التعاون الذي حدث بين المشرفين على التحرير في سلسلة معاجم "ميريام وبستر" الأمريكية التي تصدرها المؤسسة الأمريكية الشهيرة بهذا الاسم والمشرفين على التحرير في مؤسسة دائرة المعارف البريطانية، وذلك لإصدار موسوعة نوعية في الأدب، تستجيب إلى الحاجة العصرية المتزايدة إلى موسوعات نوعية

تخصصية، وتلبى المطالب الجديدة لقارئ الأدب العالمى. وتجمع هذه الموسوعة النوعية الأدبية ما بين الملامح المائزة لمعاجم وبستر فى تقديمها مادتها المعجمية والمادة الموسوعية للأدب التى تميزت بها دائرة المعارف البريطانية. وقد صدرت هذه الموسوعة الجديدة بالفعل سنة ١٩٩٥ فى أكثر من ألف ومائتى صفحة من القطع الموسوعى بعنوان "موسوعة ميريام وبستر للأدب". وتقدم تغطية شاملة معمقة للموضوعات والأعلام الأدبية، فى أكثر من عشرة آلاف مدخل، وحوالى مائتين وخمسين لوحة ورسمًا إيضاحيًا، تشمل آداب العالم وأنواعها المختلفة، ونظريات النقد ومجالات الدراسة الأدبية، فضلًا عن المبرزين من الأدباء والنقاد، وملخصات لحبكة أهم الأعمال الأدبية، وقوائم وافية بالأساسى من المصطلحات الأدبية.

وأتصور أن صدور هذه الموسوعة النوعية فى ذاته علامة دالة على وعى المؤسسات التى تصدر الموسوعات العامة بأهمية إضافة مجالات التخصص النوعى إلى طبيعة عملها، استجابة إلى متغيرات العصر وحاجات القراء الجديدة. وفى الوقت نفسه، علامة على وعى المؤسسات التى تصدر المعاجم اللغوية المتخصصة بأهمية الإسهام فى الجهد الموسوعى النوعى، وهو الإسهام الذى جمع بين خبراء مؤسسة متخصصة فى المعاجم وثانية متخصصة فى أشهر

الموسوعات العامة. ومن الممكن النظر إلى موسوعة "ميريام وبستر للأدب" على أنها مثال دال على نقطة اللقاء التي تصل بين "المعجم" و"الموسوعة" في منطقة بينية جديدة من مناطق المعرفة الإنسانية الواعدة.

ويوازى هذا المثال مثال آخر أخرجته دار نشر «بلاكويل» الشهيرة في إنجلترا، تلك الدار العريقة التي أخذت على عاتقها في السنوات الأخيرة إعداد سلسلة من المعاجم الموسوعية في علوم الفلسفة على وجه التحديد، وأطلقت على هذه المعاجم اسم «دليل بلاكويل إلى الفلسفة»، فأصدرت «دليل بلاكويل إلى نظريات المعرفة» و«الفلسفة السياسية المعاصرة» و«فلسفة العقل» و«الأخلاق» و«الميتافيزيقا»... إلخ. وقد لفت انتباهى بوجه خاص، وبحكم اهتماماتى، «دليل علم الجمال» و«دليل الاستنارة». والأول بإشراف دافيد كوبر، ويتكون من مائة وثلاثين مقالة بأقلام متخصصين في علم الجمال وعلاقته البينية. وهى مقالات تفيد فى شمولها وتنوعها وسعة آفاقها دارسى الفلسفة والنقد الأدبى والدراسات الثقافية، جنبا إلى جنب المثقف العام المتابع لتطورات الفنون وموضوعات الجمال فى هذا القرن. وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الدليل الموسوعى سنة ١٩٩٢، وأعقبها بثلاث سنوات الطبعة الشعبية التى سرعان ما نفذت، وأعيد طبعها مرتين فى العام الماضى (١٩٩٦) بما يؤكد تزايد لهفة الإقبال على هذا النوع من العمل الموسوعى. أما

«دليل بلاكويل إلى الاستنارة» فقد صدر للمرة الأولى سنة ١٩٩١، وأعيد طبعه فى العام اللاحق بالولايات المتحدة، وصدرت طبعته الشعبية التى سرعان ما نفذت سنة ١٩٩٥ ليعاد طبعها سنة ١٩٩٦. وقد أشرف على تحريره أربعة من الأساتذة المتخصصين فى التاريخ والفلسفة والفنون، معهم حوالى مائة من الباحثين الذين يعالجون أفكار الاستنارة الغربية وفنونها وأدابها ومصطلحاتها وأعلامها فى الفترة من سنة ١٧٢٠ إلى سنة ١٧٨٠م، وذلك فى جهد متميز يجمع ما بين متخصصى أمريكا وأوروبا، ويتيح للقارئ المهتم بالاستنارة الغربية ودارسها على السواء من الآفاق المعرفية ما لا يوجد إلا فى هذا الدليل الذى يمكن اعتباره معجما موسوعيا بكل معنى الكلمة.

وعلى كل حال، فإن "المعجم الموسوعى" قريب المعنى والوظيفة من "الموسوعة النوعية" ولكنه يختلف عنها بصغر حجمه النسبى بالقياس إليها، فالموسوعة النوعية قد تبدأ بمجلد واحد، وقد تمتد إلى مجلدات يصل عدد أجزائها إلى أكثر من عشرين جزءا، على نحو ما نرى فى أحدث الموسوعات النوعية الصادرة بالإنجليزية عن الموسيقى، فى أكثر من عشرين مجلدا، تشمل كل شئ فى عالم الموسيقى قديما وحديثا. وأقل حجما من موسوعة الموسيقى "موسوعة اللغة وعلومها"، وهى الموسوعة التى صدرت عام ١٩٩٤ عن دار "برجامون" العالمية التى تتوزع مراكزها الرئيسية ما بين

أكسفورد ونيويورك وسيول وطوكيو. وقد أشرف على تحرير هذه الموسوعة آر. إى. أشر الذى ساعده فى التحرير ج. م. وآى سيمبسون فأخرجوا أتم وأكمل موسوعة ظهرت إلى الآن فى علم اللغة. ويصل عدد مجلداتها إلى عشرة مجلدات اشترك فيها أكثر من ثلاثين عالما فى مختلف التخصصات، وضمت من إسهامات الباحثين فى بلدان العالم المختلفة ما جعل لها مكانة متميزة بين الباحثين. وقد لفت نظرى فى المقدمة الكاشفة التى صدر بها المحرر الرئيسى الموسوعة قوله إن نشر أعمال موسوعية فى المجالات النوعية يبدو بمثابة خاصية مميزة للعقدين الأخيرين من القرن العشرين فى مجالات النشر الأكاديمى والعلمى.

والواقع أن ما يقوله آر. إى. أشر فى تقديمه موسوعة اللغة وعلومها عن تميز العقدين الأخيرين بالنزعة الموسوعية فى المجالات النوعية إنما هو أمر يلفت انتباه الدارس فى مختلف التخصصات بالقدر الذى يلفت انتباه المهتم بالعلاقات البينية بين العلوم المختلفة. أعنى تلك العلاقات التى أدت، بدورها، إلى موسوعات جديدة متميزة. والمؤكد أن الفارق بين الموسوعة التقليدية القديمة التى تمتلها الموسوعة البريطانية، حتى فى أحدث أشكالها الذى يمايز بين القسم المخصص للمعلومات السريعة فى الـ Micropaedia والمعارف المعمقة فى الـ Macropaedia، والموسوعة النوعية التى تمثلها موسوعة اللغة وعلومها، إنما هو الفارق بين حقتين معرفيتين

مختلفتين من حقب المعرفة الحديثة، في تحول هذه المعرفة من العموم إلى الخصوص، وفي توجهها إلى الأبعاد التي تصل بين المجالات المتعددة للخصوص، خاصة في علاقاته البينية بغيره من فروع المعرفة النوعية.

والواقع أن هذا البعد الدال الذي يتميز به حضور الموسوعة النوعية يفرض نفسه على "المعجم الموسوعي" ويسمه بسمات لافتة. أولاها عدم انغلاق المعجم الموسوعي على مجاله النوعي الخاص، ومن ثم انفتاحه الذي يستوعب المناطق البينية التي تصل المجال النوعي بغيره. ومن هذا المنظور الأخير، يمكن الإشارة إلى العديد من المعاجم الموسوعية التي لابد أن يعرفها الناقد المعاصر في مجالات العلوم الإنسانية المتصلة بدراسة اللغة والأدب. وأكثر هذه المعاجم إلحاحا على ذاكرتي ثلاثة. أولها "المعجم الموسوعي في علوم اللغة" الذي أصدره الناقد الأدبي تزفيتان تودوروف وعالم اللغة أوزوالد ديكره بالفرنسية عام ١٩٧٢، وصدرت ترجمته الإنجليزية التي نهضت بها كاترين بورتر وحدها، عن جامعة جونز هوبكنز في الولايات المتحدة عام ١٩٧٩. وأعيد طبعها أكثر من مرة منذ ذلك التاريخ. وثانيها المعجم التحليلي الذي أصدره بالفرنسية أ.ج. جريماس بالاشتراك مع ج. كسورتيه عن "السيميوطيقا" (أو "علم العلامات") عام ١٩٧٩، وترجمته إلى الإنجليزية مجموعة ضمت لارى كرسست، ودانيل بات، وجيمس لى، وجارى فيليبس

وغيرهم. وصدرت الترجمة عن جامعة إنديانا عام ١٩٨٢. وكان ظهور هذا المعجم حدثاً دالاً، وعملاً مفيداً كل الإفادة وقت صدوره، في سياق الازدهار الواعد للسميوطيقا التي لا تزال تجذب الأنظار المتطلعة إلى أهميتها وآفاقها الممكنة. أما المعجم الأخير فهو «معجم المصطلحات والنظريات الأدبية»، الذي أصدره ج. أيه. جدن عام ١٩٧٩، وظهرت طبعته الثالثة المزيّدة المنقحة التي نشرتها سلسلة «البنجوين» الشعبية عام ١٩٩١. ولا يزال هذا المعجم محتفظاً بجانب من أهميته في تدافع إيقاع التغير اللاهث للنقد الأدبي.

وإذا كانت موسوعة جامعة برنستون الأمريكية للشعر وعلومه التي صدرت طبعتها الأخيرة منذ ثلاثة أعوام في مجلد واحد، تقترب صفحاتها من ألف وأربعمائة صفحة من القطع الكبير، تقدم المثال البارز على الموسوعة النوعية في المجالات الأدبية، فإنها تقدم المثال الدال على أن المجالات النوعية نفسها وصل تقدمها إلى الدرجة التي دفعت إلى تخصيص موسوعة لكل فرع من الفروع داخل المجال الواحد، وذلك على نحو أصبحنا نمتلك معه أكثر من موسوعة عن المسرح، والرواية، والنقد ونظرياته... إلخ. ويصل الأمر في هذا المجال إلى درجة لافتة من التنافس بين الجامعات والمؤسسات البحثية، بل دور النشر الحديثة حقاً، على إصدار هذا النوع من الموسوعات النوعية المتخصصة، وذلك على نحو يمكن معه صدور أكثر من موسوعة في الفرع نفسه في عام واحد أو أعوام قليلة متلاحقة.

والمثال الدال على ذلك التنافس ما حدث فى إنجلترا بين دار نشر مثل «بلاكويل» التى لاتزال تصدر سلسلة «دليل بلاكويل إلى الفلسفة» ودار النشر الخاصة بجامعة كمبردج التى أصدرت بنجاح لافت «معجم كمبردج للفلسفة» فى مجلد ضخيم (أكثر من ثمانمائة صفحة من القطع الأكبر) سنة ١٩٩٥ وأعادت طبعه مرتين فى العام الماضى (١٩٩٦) بعد أن حشدت له فريقا ضخما يتكون من ثلاثمائة وثمانين من المتخصصين فى مختلف أنحاء العالم، أعدوا أربعة آلاف مدخل تشمل مجالات الفلسفة فى العالم كله، على نحو يضم إلى جانب الفلسفة الغربية الفلسفات غير الغربية: إفريقية وعربية وإسلامية ويابانية ويهودية وكورية...إلخ. وهو عمل يؤكد صعود المنافسة العلمية فى نشر المعاجم الموسوعية إلى مدى غير مسبوق، تنعكس آثاره العلمية الإيجابية على القارئ المعاصر الذى تتزايد حاجاته إلى هذه المعاجم عاما بعد عام.

والمثال الثانى الدال على هذا التنافس نفسه الموسوعة القيمة التى صدرت عن مطبعة جامعة تورونتو فى كندا عام ١٩٩٣، وأعيد طبعها أكثر من مرة إلى الآن، بعنوان "موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة: المداخل، والدارسون، والمصطلحات". وهى الموسوعة التى صدرت بعد طبعها الأولى بعام واحد فحسب موسوعة مشابهة أصدرتها جامعة جونز هوبكنز الأمريكية، بعنوان "دليل جونز هوبكنز إلى النظرية الأدبية والنقد".

ويشبه ذلك ما يقع خارج مجال النقد الأدبي، حيث يدفع الاهتمام بالإسلام في الأوساط الأكاديمية الأوربية إلى تعميق دراساته وإضافة إلى موسوعاته الخاصة. ولذلك صدرت "موسوعة الإسلام" الشهيرة بعنوان "دائرة المعارف الإسلامية" مابين عامي ١٩١٣-١٩٣٦ بثلاث لغات: الإنجليزية والألمانية والفرنسية. وظل المشرفون عليها يراجعون مادتها ويضيفون إليها، الأمر الذي دفعهم إلى إصدار طبعة جديدة صدر مجلدها الأول عام ١٩٦٠، على نحو ما نرى في مقدمة الطبعة الأخيرة التي أصدرتها دار نشر إى.ج. بريل في هولندا عام ١٩٩٣. وهي الطبعة المقترنة بالموسوعة الإسلامية المختصرة التي اختزلت الموسوعة الإسلامية في حجمها الأخير الموزع على تسعة مجلدات في مجلد واحد صدرت طبعته الأخيرة عام ١٩٩٥ حاملة اسم جب وكرامرز.

وكانت "موسوعة الإسلام" أو "دائرة المعارف الإسلامية" البداية التي أعقبتها موسوعات عديدة لم تتوقف عن الصدور. ويكشف تنوعها وتعددتها تصاعد الاهتمام بالإسلام والعالم الإسلامى الحديث في الوقت نفسه. وهو التصاعد الذي يكشف عنه ويدلل عليه - على سبيل المثال فحسب - صدور "موسوعة جامعة أكسفورد عن العالم الإسلامى الحديث" التي صدرت في أربعة مجلدات ضخمة بإشراف جون ل. اسبيزيتو في عام ١٩٩٥ فأضافت إلى

"موسوعة الإسلام" المتجددة مجالا نوعيا معمقا، يتناسب والتطورات المعرفية المرتبطة بتصاعد الاهتمام بالعالم الإسلامى الحديث فى الوعى الأوربى. وتلك أمثلة إن دلت على شئ فإنما تدل على أن التنافس المحتدم فى هذا المجال قد أصبح مقياسا يقاس به تقدم الجامعات والمؤسسات البحثية فى العالم الغربى، بالقدر الذى أصبح علامة على التقدم المتواصل فى معارف العصر النوعية وجنوحها المتزايد إلى التوسع الرأسى والأفقى فى آن.

وسواء تحدثنا عن "المعجم الموسوعى" أو عن "الموسوعة النوعية"، فإننا نتحدث عن مجال جديد بالقياس إلى الموسوعات العامة، مجال يأخذ من عصرنا إيقاعه المتدافع فى التغير والتطور، فى أفق المعرفة النوعية التى لم تعد صياغتها عمل فرد واحد، مهما كانت صفات هذا الفرد وقدراته، وإنما أصبحت صياغتها عملا تنهض به مؤسسة بحثية، متقدمة، ثرية، تدعم فريقا متكاملا من الباحثين الذين يتفرغون لهذا العمل إلى أن ينجز. وتقترن الخاصية الثانية لهذا الأفق النوعى من المعرفة بطبيعته البينية، تلك الطبيعة التى يستجيب لها تكوين فرق الباحثين المسهمين فى الموسوعة النوعية الحديثة، حيث لا بد من توفر التخصصات البينية التى تساعد فى إنجاز العمل الموسوعى من ناحية، وتسد الثغرات المفصلية التى يلامس فيها المجال النوعى الفرعى مجالا أو مجالات نوعية أخرى فى تخصصات مختلفة

من ناحية ثانية. وتتصل الخاصية الثالثة والأخيرة بالتدافع الذى يتميز به عصرنا، سواء فى تغيره الذى يترك أثره فى النظريات، ويسهم فى تغيير علاقات التراتب الواقع بينها، ومن ثم ظهور نظريات واتجاهات جديدة تحل محل نظريات واتجاهات تنسحب من بؤرة المشهد. والدليل على ذلك تحول المكانة الذى عانى منه "المعجم الموسوعى فى علوم اللغة" لكل من تودوروف وديكرو، إذ بعد أن كان صدره حدثا لافتا فى مطلع السبعينيات، وظلت قيمته بارزة طوال السبعينيات والثمانينيات، فإن هذه المكانة تقلصت إلى حد كبير فى التسعينيات، وذلك لانسحاب الأضواء عن النزعة البنيوية التى عرف بها تودوروف وزميله ديكرو من ناحية، وصعود فلسفة التفكيك التى نقضت البنيوية وأزاحت علوم اللغة عن الذروة التى رفعتها إليها البنيوية فى تراتب العلوم الإنسانية من ناحية ثانية، وانصراف تودوروف نفسه عن البنيوية التى هجرها إلى نظريات الخطاب الأحدث من ناحية ثالثة، وتطور العلوم البينية الذى سجلته موسوعة "اللغة وعلومها" بتحرير آر.إي. أشر من ناحية أخيرة. والنتيجة هى انزواء معجم تودوروف وديكرو الذى لهثنا وراءه طويلا حين صدر، وتسلب الأضواء على موسوعة أشر. وتلك حالة من التحول تشبه حالة المعجم الذى أصدره ج.إيه. جدن عن المصطلحات والنظرية الأدبية الذى أعيد طبعه أكثر من مرة. ومقارنة بسيطة بين الطبعة الأولى (١٩٧٩) والطبعة الأخيرة (١٩٩١)

تظهر الفرق فى الإضافة التى تمثل التحولات الكمية والكيفية المتسارعة فى مجال الدراسات الأدبية. ومع ذلك فإن جدن لم يستطع بجهده الفردى أن يلاحق التغيرات المتسارعة من ناحية، وأن يستوعب ويتمثل النظريات التى تختلف كل الاختلاف فى منحائها المتميز عن تكوينه الذاتى الخاص من ناحية ثانية، وذلك هو السر فى أن معجمه أخذ ينحدر على سلم المكانة والأهمية بالقياس إلى الموسوعات الجديدة التى تنهض بها فرق بحثية ذات طموحات متنوعة ومتطورة .

وما تقوم به جامعة برنستون الأمريكية من متابعة مستمرة يقظة لتطوير موسوعتها فى الشعر وعلومه، وتجديد فريق العمل المشرف عليها، وإضافة العناصر الواعدة العارفة بأحدث التيارات، هو السبب فى الأهمية المتصلة التى تتميز بها هذه الموسوعة، بالقياس إلى غيرها من الموسوعات التى تقلصت أهميتها تدريجياً، أو تجاوزها إيقاع التغير اللاهث للمتغيرات الأدبية والنقدية. ولذلك لا تزال هذه الموسوعة، خاصة فى ثوبها الأجد، محافظة على مكانتها المتميزة، ومثالا لا بد أن نحتذيه نحن العرب الذين لا نكف عن الفخر بأن الشعر "ديوان العرب".

إيقاع لاهت من التغير

سرعة إيقاع تحولات النقد الأدبي الحديث ظاهرة يلحظها كل مشتغل بهذا النقد وكل قارئ له على السواء، وأية ذلك ما نراه أمام أعيننا من تغيرات متسارعة تقع في الحقبة الواحدة، أو الجيل الواحد، أو حتى في العقد الواحد، فتتباع المسافة بين البداية والنهاية القريبة بما يشبه الانقلاب من النقيض إلى النقيض. أذكر على سبيل المثال خطاب الواقعية في الخمسينيات، حين كان من الشائع والمألوف والمعتاد الحديث عن "الأدب الهادف" و "الأدب القائد" و "تصوير" الواقع و "تمثيل" الحياة و العلاقات الاجتماعية، والالتزام الذي كان نوعاً من الإلزام، والأدب التقدمي مقابل الأدب الرجعي، والرومانسية الثورية مقابل الرومانسية الانهزامية. من يجرؤ على استخدام هذه المصطلحات -المفاهيم في الزمن الذي نعيش فيه، بعد التحولات التي مرّ بها النقد الأدبي، وألقت بهذه المصطلحات -المفاهيم إلى زوايا النسيان، وجعلتها أثراً بعد عين، لا يذكرها إلا مؤرخ النقد الذي يتحدث عن البدايات الساذجة للواقعية في صيغتها الاشتراكية القديمة، قبل أن تتحول إلى "واقعية بلا ضفاف"

أو "واقعية سحرية" أو "نظرية للانعكاس" أو "الموازاة الرمزية" أو "بنيوية توليدية" أو غير ذلك من مصطلحات متحولة، هي، بدورها، تاريخ متسارع من التغيرات التي لا تهدأ ولا تعرف الاستقرار.

وإذا كنا نبتسم، اليوم، ساخرين، مشفقين، هازئين ربما، بمن يتحدث عن الأدب التقدمي مقابل الأدب الرجعي، فإننا بالمنطق نفسه ننظر إلى كل من يتحدث عن اسنخراج صورة الأديب من أدبه على أنه يتحدث لغة ماقبل التاريخ، شأنه في ذلك شأن من يصف الشعر بأنه وجدان، والأدب بأنه تعبير عن الشعور الفردي، أو أنه وثيقة نفسية أشبه بالمرآة التي تكشف عن شعور صاحبها. ولا يختلف حالنا إزاء متحدثنا إذا ترك مثل هذه المصطلحات - المفاهيم التي كانت شائعة إلى عهد قريب (ولا يزال بعض مدرسي الأدب يلوكونها في عصر هجرها بالكلية) وانتقل منها إلى ما جاء بعدها، فتحدث بما يشبه الرطان الأجد عن المعادل الموضوعي، والعمل الأدبي الذي يوجد ولا يعنى، وحال وجود العمل الأدبي المكتفى بنفسه والقائم بذاته، ودراسة النص الأدبي التي لا ينبغي أن تغادره إلى خارجه، والبلاغة التي هي خلق معادل للشعور الذي نرغب في التعبير عنه، وموضوعية الأدب التي تعنى أنه عالم له كيانه المستقل كل الاستقلال عن صاحبه وقارئه، والقصيدة التي لا يمكن أن

تكون إلا صورة لنفسها فقط، بمعنى أنها لا يمكن أن تزودنا بشئ خارج نطاقها، فالإحساس الذى تخلقه لا علاقة له بالإحساسات التى تزودنا بها الحياة، كما أنه لا علاقة له بأى شئ خارجها.

قد يكون موقفنا من المتحدث بهذا النوع من المصطلحات -المفاهيم أقل وطأة من موقفنا الهازئ بالمتحدث السابق عليه، ولكن الحال الذى يجمع بين الاثنين واحد فى الكيف وإن اختلف فى الكم، فالمصطلحات السابقة عن "النقد الجديد" التى بشر بها أساتذة كبار، واستماتوا فى إقناع الجمهور المثقف بها، وعلى رأسهم رشاد رشدى رحمه الله، كلها مصطلحات هجرتها الممارسات النقدية المعاصرة، خصوصا بعد أن أصبحت هدفا لهجوم البنيوية اللغوية، والبنيوية التوليديّة، ونظريات الخطاب، والسميوطيقا، والهرمنيوطيقا، ونقد الحداثة، وما بعد الحداثة، ونقد ما بعد الكولونيالية، وقائمة طويلة من أسماء المذاهب والتيارات التى تلاحقت، متدافعة كالريح العاصفة التى أزاحت ميراث النقد الجديد، ومحت أثره من فوق رمال الزمن القريب، وألقت بكتبه فى الأركان المهجورة من المكتبات العامة أو الخاصة، بعد أن لم تعد هناك حاجة ملحة إلى قراءتها.

ولكن ماذا عن أسماء المدارس الجديدة التى ذكرتها، خذ، مثلا، البنيوية اللغوية التى شغلت الدنيا والناس،

والبنوية التوليدية التي بادلتها العداء والجدال والالتهام، أين هما الآن؟ أعلنت الأولى موتها في موطنها الأصلي - فرنسا - مع ثورة الطلاب الفرنسية عام ١٩٦٨، وتوارت الثانية إلى الظل بعد وفاة فارسها الأول - ولعله الأخير - لوسيان جولدمان عام ١٩٧٠. بالطبع، ظلت ككتاهما حية بقوة الدفع السابق في الأقطار المتخلفة، مثل أقطارنا العربية، وقاومت التُّخّات، ولكنها سرعان ما هجرت صدارة المشهد الثقافي حتى في مثل هذه الأقطار، وأُجبرَتْ على التقهقر إلى مؤخرة المشهد، لتفسح السبيل إلى ما جاء بعدها من مدارس ومذاهب واتجاهات تبدو أكثر وعدا.

أذكر عرا كنا مع الأجيال السابقة علينا في الجامعات العربية والمنتديات الثقافية القومية حول البنيوية اللغوية والبنيوية التوليدية. وأذكر اللفظة التي كنا نتلقى بها كتب هاتين النظريتين. وأذكر دفاعنا الحار عن هذه النظرية أو تلك، ضد ممثلي "النقد الجديد" و "نظرية التعبير" و "نظرية الانعكاس". وأذكر اتهام أساتذتنا لنا بأننا نتهوس بمتابعة الغرب الذي لم يكفوا هم قبلنا عن متابعته في زمانهم. انتهى ذلك كله. وبدأنا ندخل في عراق جديد مختلف. ونعاني لهفة مغايرة. ونقوم بدفاع مباين. ونتلقى الاتهامات نفسها. لكن هذه المرة ضمن مناخ نلهث كي نلحق بإيقاعه الذي يتزايد سرعة يوما بعد يوم. هذا المناخ سياق كامل من التحولات المتسارعة في مفاهيم النقد وتطبيقاته، سياق اقترن

بالانصراف عن الممارسة النقدية التي انغلقت على نفسها في سجن النص، تأكيداً لمعنى من معانى "النقد التطبيقي" الذى دعا إليه الناقد البريطانى الشهير أيفور أرمسترونج ريتشاردز (١٨٩٣-١٩٧٩) صاحب كتاب "النقد التطبيقي" الذى أصبح علامة على تيار بأكمله منذ أن صدر عام ١٩٢٤. وكان التحول عن المعنى الضيق للنقد التطبيقي موازياً للانقطاع عن تقاليد "النقد الجديد" فى الولايات المتحدة الأمريكية، تلك التقاليد التى عزلت النص فى نوع من التعطيل الذى نفى عن النص دلالاته الاجتماعية وشروطه التاريخية.

ويتصل بهذا السياق انفتاح مفهوم النص الأدبى على العالم، وتحول دلالاته من الإشارة إلى نص قائم بنفسه، مكتف بذاته، إلى نص متناص، لا يكف عن الإشارة إلى ما يصله بغيره من النصوص الأدبية وغير الأدبية. لقد أصبح النص شبكة هائلة من الاقتباسات التى ذاب فيها الوجود التقليدى للمؤلف، الكائن الملهم الذى أعلن رولان بارت موته، واستبدل بحضوره القديم الحضور المحدث للقارئ فى علاقته بالنص الذى يضع القارئ نفسه ضمن نسيج لا نهائى من النصوص المتناصة. ويوازى ذلك طرح السؤال الاجتماعى من جديد على النص، وفهمه بوصفه ممارسة اجتماعية متعينة فى الزمان والمكان، فى موازاة طرح سؤال اللغة بوصفها موضوعاً يحتل مكانة متميزة لدى الكاتب، وينقل مفهوم النص من عزله التقليدية إلى أفق الخطاب المفتوح.

ولا يتفصل هذا الأفق المفتوح للخطاب عن المضى فى استكشاف المناطق البينية التى تصل النص الأدبى بغيره من الممارسات الخطابية، تلك المناطق التى قضت على أسطورة الشعرية الخالصة، ومفاهيم اللغة المتعالية، وأسقطت الأوهام التخيلية المرتبطة بالهالة السحرية الخاصة للغة الأدب بالقياس إلى غيرها. وكما أسهم استكشاف المناطق البينية فى تدمير أسطورة اللغة الأدبية المستقلة بذاتها، فى حال من الحضور العلائقى المتعالى، أسهم المضى فى الاستكشاف نفسه فى إضاءة جوانب جديدة ظلت مهمة من العلاقات التى تصل الممارسة النقدية بغيرها من الممارسات الخطابية، فتهدمت الحواجز التى أقيمت بين ما يقع ضمن نطاق النقد وما لا يقع ضمن نطاقه، وانفتح الأفق النوعى للخطاب النقدى على غيره من آفاق الخطاب الثقافى، داخل منطقة التميز الذاتى للانقطاعات المعرفية الجديدة.

وأدى تفاعل الخطاب النقدى مع آفاق الخطاب الثقافى العام إلى انفتاحه على ما كان لا يدركه إلا حدسا، فيما يتصل بعلاقات إنتاج القوة وأبوات توزيع السلطة فى المجتمع، تلك التى تنعكس عليه بالقدر الذى يشير إليها. فالخطاب النقدى ممارسة اجتماعية فى التحليل الأخير، ذات صلة بمعنى الحقائق الأرشيفية التى أشار إليها ميشيل فوكو، فهو نص محكوم بماضيه الصامت الذى يدفعه إلى النطق فى الحاضر. وهو الحاضر فى الوقت نفسه، من حيث

كونه تمثيلا للحاضر في مدى تشككه وصراعاته من أجل التحدد. وبالقدر الذي يرتبط به الخطاب النقدي بعلاقات السلطة، وأدوات توزيعها في المجتمع، يغدو هو الآخر مظهرا من مظاهر هذه القوة، وأداة محتملة من أدوات توزيع السلطة. ويتجلى ذلك حين يتحول الخطاب النقدي إلى خطاب أمرى، ناه، تسلطى، فى علاقته بأفراد المتلقين الذى يتوجه إليهم برسائل تحمل معانى بعينها، عن نفسه وعن النص الأدبى وعن العالم على السواء.

ويعنى ذلك أن الخطاب النقدي لم يعد خطابا بريئا، ولم يعد هناك مجال للحديث عن الحياد الكامل والموضوعية المطلقة، فالخطاب النقدي خطاب غير برئ، يبين عن تحيزات فاعل الخطاب ورؤى العالم الخاصة به، فى الوقت الذى يبين عن موضوع الخطاب، لكن من منظور فاعل الخطاب الذى يتحول، بدوره، إلى وسيط اجتماعى، هو تمثيل لعلاقات القوة والسلطة فى المجتمع بمعنى أو بآخر. وقد أشار لوسيان جولدمان (١٩١٣-١٩٧٠) إلى شئ من ذلك عندما أكد أن ذات الباحث هى إلى حد ما، وبيعض الاحتراز، جزء من موضوع البحث، وذلك بمعنى لا يختلف كثيرا عن قولنا إن فاعل الخطاب هو إلى حد ما، وبيعض الاحتراز، جزء من الخطاب، ما ظل عنصرا حاسما فى تشكيل دلالاته التى تنطقه بالقدر الذى ينطق هو موضوع خطابه. ورولان بارت (١٩١٥-١٩٨٠) هو صاحب العبارات الشهيرة التى نفت

البراءة عن الخطاب النقدي، مبرزة الطابع التأويلي للخطاب النقدي الذي هو تشكيل لمعنى النص في بنية تفسيرية موازية، تتوسط ما بين النص والقارئ، فتتطرق عالم القارئ والمقروء والمقروء عليه في آن.

ولا يعنى ذلك عودة الانطباعية أو التأثرية بمعناها الرومانسي القديم، ذلك المعنى الذي نجده واضحاً كل الوضوح في كتابات طه حسين عن المتنبي وأبي العلاء وبشار وغيرهم من الشعراء القدماء، وفي كتابات الذين يقلدون تأثرية طه حسين، وإنما يعنى نفور الخطاب النقدي المعاصر من ادعاء الحياد الزائف، واقتراحه من معنى جديد للموضوعية، معنى لا يحاكي الموضوعية الموجودة في العلوم الطبيعية، لأنه يستلهم مبادئ الموضوعية التي تقوم عليها فلسفة العلم في العلوم الإنسانية، وهي الموضوعية التي تعنى نوعاً من الذاتية المشتركة، أو الحضور المنهجي للنسق التأويلي الذي يجمع بين القارئ والمقروء، على نحو لا ينفي الحضور الفاعل لكل واحد من الطرفين في علاقته بالعالم الخاص به.

ويجد هذا الفهم الجديد للموضوعية ما يدعمه في انقسام الخطاب النقدي على نفسه، فيما أصبح يعرف باسم اللغة الموضوع واللغة الشارحة، وهو تمييز انتقل من الوضعية المنطقية إلى الممارسة النقدية، فساعد على التمييز بين المستويات المتعددة للنقد الأدبي، وأبرز الحضور الجديد

لنقد النقد، أو ما أصبح يطلق عليه اسم النقد الشارح، وأقام نوعاً من التوازن الواعد بين حضور النقد التطبيقي وحضور النقد الشارح الذى يتولى مراجعته فى مستوى من مستوياته الأدنى، ويتولى صياغة النظرية فى مستوى من مستوياته الأعلى، وذلك على نحو أدى إلى التسليم المتزايد بأن سؤال النظرية يفرض نفسه فى كل مجال من مجالات ممارسة النقد الأدبى.

ولا يدري أحد إلى أى مدى تستمر هذه المفاهيم الجديدة التى انتهى إليها إيقاع التحولات المتسارعة فى النقد الأدبى. فهذه المفاهيم، بدورها، يتسارع إيقاع الحوار الذاتى بين عناصرها، على نحو بالغ الدلالة فى إشارته إلى أننا نمر بلحظة حاسمة من لحظات التحول، لحظة تتحاور فيها النهايات والبدايات، ليتولد ما يجاوز القائم والمعتاد والمألوف.

إلى أين يمضى ذلك؟ إلى متى يستمر؟ لا يستطيع أحد الزعم بامتلاك الإجابة، خصوصاً فى زماننا الذى تغير فيه كل شئ، حتى مالم يكن أحد يتصور إمكان تغيره. كل ما أستطيع قوله هو أن هذا الإيقاع اللاهث ليس قاصراً علينا وحدنا، وإنما هو جزء من إيقاع عالمنا الذى تتزايد سرعة تغيره يوماً بعد يوم. وهى التغيرات الجذرية التى رأيناها بأعيننا تفصل ما بين أمس القريب واليوم بما يشبه المسافات بين القرون، والفواصل الزمانية والمكانية تتداعى، والكون الذى نعيشه نراه يطوى كطى السجل، بواسطة

الثورة الهائلة فى تكنولوجيا الاتصالات التى أحوالت العالم كله إلى قرية كونية صغيرة، يشاهد بعضها بعضا فى الآن نفسه. والنظريات التى كانت هيمنتها تمتد إلى أجيال وعقود أصبحت لا تستغرق عقدا واحدا من الزمان. ولنتذكر الفارق بين زمن انتشار الرومانسية مثلا وزمن انتشار البنيوية. الأولى استغرقت من العقود ماوصل أواخر القرن الثامن عشر بمنتصف القرن التاسع عشر. والثانية أعلنت باريس ميلادها الرسمى بصدور كتاب كلود ليفى شتراوس عن "المدارات الشاجية" عام ١٩٥٥ ثم أعلنت نهايتها الرسمية مع ثورة الطلاب فى أحداث مايو عام ١٩٦٨. الأولى افترشت العدد العديد من العقود والثانية لم تكمل عقدا ونصف عقد فى موطنها الذى قام بتصديرها إلى العالم كله.

هذا الفارق الزمنى بين امتداد البنيوية والرومانسية، من منظور استمرار كل منهما فى الوجود والحضور، هو دال ينبغى التوقف عنده طويلا، وتأمل طويلا، عندما نتحدث عن التحولات اللاهثة فى المشهد النقدى، فهى تحولات ليست قاصرة علينا وإنما هى جزء من الإيقاع المتسارع للعالم كله. وإذا أخذنا الفارق بين زمن استمرار الرومانسية وزمن استمرار البنيوية بوصفه دالا يبحث عن مدلول، فى عملية اكتشاف الدلالة، فإننا لابد أن نصل متغيرات المشهد النقدى بالمشهد الثقافى العام من ناحية، وبالسياقات الأوسع للتسارع المتدافع، على مستوى صعود الأنظمة الشاملة

وانهيارها، فى أبعادها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وعلى مستوى العلاقات المتغيرة لعمليات إنتاج المعرفة وأدواتها، تلك التى يتسارع إيقاع توزيعها فى العالم كله بفضل التقدم المذهل المتصاعد فى تقنيات الاتصال وتكنولوجياه. وذلك كله فى موازاة التقدم اللافت فى تقنيات الهيمنة، والتصاعد الدال فى علاقات القوة وأدوات السيطرة، فى ظل تحولات كونية انتقلت بها مراكز القوة فى العالم من نظام ثنائى القطبين إلى نظام أحادى القطب، ونأمل فى انتقالها إلى نظام متعدد (متكافئ) الأقطاب.

هذه المتغيرات الحاسمة تفرض نفسها علينا، لأننا نعيش فى هذا الكون معيشة المستهلك الذى يستجيب إلى متغيرات لا يسهم فى صنعها، ويستقبل تحولات ليس له دور حاسم فى توجيهها. وما ينطبق على التقدم العلمى والصناعى ينطبق على الاقتصاد، وإلى حد كبير، مع بعض الاحتراز بالطبع، ينطبق على المجالات الثقافية، خصوصا إذا كانت علاقات إنتاج المعرفة فى المجتمع وأدوات توزيعها لم تصل إلى الدرجة الكاملة من القوة الذاتية، ولم تمتلك بعد مقدرة الإبداع الذاتى التى تمكنها من الاستقلال بنفسها، ومجاورة موقع التابع والمستهلك إلى موقع المستقل المنتج.

وما نراه حولنا من تضاد متصاعد بين نزعات متعادية هو مظهر لهذا الوضع الذى نجد أنفسنا فيه، فى علاقتنا بواقعنا وعلاقتنا بالعالم حولنا، فالتصاعد الذى نراه فى

النزعة الكوكبية التي تحلم بعالم متحد يواكبه تصاعد في نزعة مضادة، تتخذ شكل الدعاوى القومية أو الإقليمية أو حتى القطرية. وما تحمله متغيرات تكنولوجيا الاتصالات (في علاقتها بالنزعة الكوكبية) من تحويل للعالم إلى قرية صغيرة، على نحو يهدّد الخصوصية، ويمثل تحدياً جديداً للهوية، تحمله متغيرات النزعات الأصولية التي تظن، في جانب منها، آلية دفاعية من آليات الدفاع عن ثبات الأصل ونقاء الهوية. وتسارع خطى النزعة العلمية يقابله تسارع خطى النزعة المناقضة للعلم. وخطاب التعددية الثقافية يقابله خطاب الانغلاق على الثقافة الواحدة الجامدة. وبالقدر نفسه، فإن خطاب التسامح الذي جعلته الأمم المتحدة شعار الإنسانية في العام المنصرم يوازيه خطاب التعصب الذي نعانيه في أقطارنا العربية ونكتوى بناره. ولذلك يبدو حالنا كما لو كنا نفرق في التخلف والتراجع في الوقت الذي يمعن فيه العالم الأول في التقدم والتطور والتحول، ويفرض علينا إيقاعه المتسارع الذي نستجيب إليه استجابة السلب والتقليد من ناحية، واستجابة الرعب والخوف من ناحية ثانية. وليس هناك فارق جذري، كفى، بين الاستجابتين اللتين نتمزق بينهما في إيقاع لاهث من التغير.

خلخلة المركز النقدي

المركزية الأوروبية نزعة تفترض ثوابت ثقافية بعينها، غير قابلة للتحويل، تشكّل المسالك التاريخية للشعوب المختلفة، وتنبنى هذه النزعة على مركز يستبعد كل ما عداه إلى الأطراف، في تراتب قمعي يعتمد على تأسيس تخيلي، يطرح نموذجا وهميا، بوصفه النموذج الأكمل الذي يحل كل المشكلات ويواجه كل التحديات. وتلازم هذه النزعة صيغة ثقافية، تعتمد المونولوجية نغمة وحيدة الرجوع. تنفر من التعددية التي تتكافؤ أطرافها، وتستبدل بها نقيضها الذي يفرض المركز الأوربي، ويخلع الأهمية على هذا الطرف أو ذاك حسب درجة الامتثال إلى المركز الذي هو منبع القيمة.

وقد تجلّى أثر هذه النزعة في النقد الأدبي نوعا من أحادية المركز الذي انبسط ما بين أوروبا والولايات المتحدة، في علاقة غير متكافئة بالعالم الثالث الذي ظل في موقع التابع طويلا، يأخذ دون أن يعطى، ويستهلك دون أن ينتج أو يسهم في الإنتاج. يقنع بدور التلميذ المقلّد ثقافيا كما قنع بدور التابع سياسيا واقتصاديا. وظل الوضع على هذا الحال إلى أن تغيرت علاقات القوى، وأخذ التابع يعي تبعيته، فتمرد

على وضعه، واستهل ثوراته التحررية التي حلت بالاستقلال وتطلعت إلى الانتقال من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، ومن أحادية المركز إلى تعددية المراكز، ومن وحدة النزعة الثقافية المهيمنة إلى تفاعل الثقافات وحوارها المتكافئ. وأدى ذلك إلى نقض المركزية الأوربية، وتحطيم أسطورة التفوق لنموذجها الواحد الأحد، وتدمير لوازمها، فأخذت الصيغة الإيديولوجية لهذا النموذج فى التشقق، وانكشفت أمام الخطابات النقضية التى نزعت عنها زخارفها التخيلية. وكما تم تفكيك هذه النزعة فى موطنها، لكن دون القضاء عليها تماما، تفككت لوازمها فى ثقافات التابع الذى أخذ يتخلص من تبعيته، فى سياق جديد واعد.

هكذا، دخل النقد الأدبى إلى أفق ثقافى مختلف. أولى علاماته نقض أحادية المركز، أو مركزية الأصل، من منظور معرفى جديد لا يعرف سوى الذات المزاحة عن المركز، والذوات المتكافئة فى الحضور، والأنا التى لا تختلف عن الآخر فى علاقة الحوار المتكافئ، ونسبية الدلالة التى تنفى إطلاق المعنى، وتمنع تحوله إلى سلطة قمعية. وأخذ المشهد النقدى العالمى يستبدل، شيئا فشيئا، بالمركزية التقليدية تعددية جديدة، تتفاعل فيها التيارات والاتجاهات، دون أن يزعم طرف احتكار الحقيقة لنفسه، أو الانفراد باليقين، أو ينكر طرف أهمية الاختلاف الذى تحوّل إلى مبدأ فاعل،

يوازى حضور الذات المزاحة عن المركز، خاصة بعد أن جعلت منه فلسفة التفكيك أداة لتدمير مركزية المعنى والعلّة أو السبب.

وكما تُولت نظريات التفكيك نقض معنى المركز الثابت، وفتح فضاء الدلالة على المراح الحر للدوال التي لا تكف عن توليد المعانى الخلافية، تُولت نظريات الخطاب تأسيس الخطاب النقيض الذى ينزع الأقنعة الإيديولوجية عن خطابات الهيمنة، ويقوم بتفكيك هذه الخطابات بما يظهر علاقات القوة وأدوات إنتاجها ومعدلات توزيعها. وأصبحت القوة، السلطة، فى تجلياتها المباشرة أو غير المباشرة، محلا للبحث الذى يواجهها بما يتزع عنها برائتها الإيديولوجية، ويضعها موضع المساءلة التى تساعد على التحرر منها. وتحول الوعى النقدى إلى إدراك الاختلاف بين المواقف، وإدراك حقيقة أنه لا يمكن لأى نظام أن يستنفد الوضع الذى انبثق منه، فهناك، دائماً، البدائل الممكنة التى لا يمكن استيعابها، والتى تظل منظوية على وعى التحول والتغير.

والواقع أن ما نسميه بالخطاب النقيض ليس خطابا واحدا وإنما هو مجموعة من الخطابات الفرعية التى تتشابه فى الدافع والغاية، لأنها جميعا تنطلق من الوعى الضدى المعاصر الذى يسعى إلى نقض كل أشكال الهيمنة والتسلط والقمع. ولذلك تتخذ هذه الخطابات من علاقات القوة وتجلياتها موضوعا لها على مستويات متعددة. وأول هذه

المستويات هو مستوى الإنجاز النقدي الذي ينتسب إلى الفيلسوف الفرنسي المعاصر ميشيل فوكو (١٩٢٦-١٩٨٤) الذي وصل بخطاب الخطاب إلى ما أصبح يحتله من مكانة دالة، بارزة، بوصفه خطابا نقیضا يتصدى لخطاب القوة المنتشرة فى كل مكان، كاشفا عن ممارساتها الخطابية المتنوعة فى الهيمنة، وأساليبها المراوغة فى القمع، وأدوارها الإيديولوجية فى تزيف الوعي. ويكمل فاعلية الخطاب النقيض فى دوره التحررى الفاعلية المضافة التى اكتسبها هذا الخطاب من فلسفة التفكيك التى تنتسب إلى الفيلسوف الفرنسي الجزائري الأصل چاك ديريدا، ذلك الذى أسس لحضور الوعي النقضى الذى أسهم فى إزاحة الذات المهيمنة عن المركز. ويتصل بهذه الإزاحة ويدعمها فى مجال آخر خطاب النقد النسائى المعاصر، ذلك الخطاب الذى أخذ على عاتقه إزاحة تسلطية الذكر عن مركز الحضور، وإفساح المجال لمشاركة الأنثى المقموعة، وتأكيد مبدأ المساواة الذى لا يمايز بين الأفراد أو المجموعات على أساس من جنس أو عرق أو عنصر.

ولعل أكثر أنواع الخطاب النقيض أهمية، فى تقويض خطاب المركزية الأوربية، هو خطاب ما بعد الكولونيالية (مابعد الاستعمار) الذى يصوغ مقولاته فى المحل الأول أبناء العالم الثالث الذين وضعوا العالم الأول موضع المساءلة، وقاموا بتفكيك جذرى لخطاب الهيمنة الاستعمارية، على نحو

كشف عن تحيزات العرق والجنس، وآليات القمع والاستغلال، وتخيلات الاستعلاء، وتمثيلات التابع فى خطاب المتبوع. ويقوم النقد الأدبى لخطاب مابعد الكولونىالية بتقديم السرد المضاد لتقاليد طويلة من السرديات الاستعمارية الأوربية. وتشمل قائمة المُنظِّرين المحدثين لخطاب مابعد الكولونىالية، والناطقين باسمه، أسماء كثيرة، تبدأ من فرانز فانون (١٩٢٥-١٩٦١) صاحب «الجلد الأسود» و«الأقنعة البيضاء». وقد ترجم كتابه الشهير «معذبو الأرض» إلى العربية منذ سنوات عديدة. وإلى جانب فانون هناك شينوا أتشيبى من نيجيريا، وإيميه سيزير من جزر المارتينيك، وألبرت ميمى التونسى الأصل، فضلا عن أمثال نيجوجى وإثينجو. وهم أبرز أبناء المستعمرات الذين استهلوا معنى التحرر الذى انطوى عليه خطاب مابعد الكولونىالية. وقد لحقت بهم صياغات أبناء العالم الثالث المقيمين غالبا فى العالم الأول، أولئك الذين أخذوا على عاتقهم ممارسة كتابة الوعى الضدى لنقض تجليات الخطاب الكولونىالى داخل المؤسسات الثقافية (الأكاديمية) فى العواصم الغربية الكبرى. وفى ذلك المجال يبرز الدور التأسيسى لما قام به إدوارد سعيد فى كتابه «الاستشراق» (١٩٧٨) الذى أفضى إلى «الإمبريالية والثقافة» (١٩٩٣).

ومن الضرورى ملاحظة أن هذه الأنماط الجديدة من الخطاب النقيض ظهرت موازية لتحولات أساسية فى الأقطار

التي مارست الدور الكولونيالى قديما، وظلت تسعى إلى تجديده حديثا. ومن اللافت للانتباه، فى هذا السياق، أن نزعة المركزية الأوروبية وجدت نقيضها فى أقطارها هى، فى الوقت نفسه الذى أخذ وعى العالم الثالث ينتبه إلى حضوره التاريخى المستقل، فى سياق من المتغيرات الجذرية التى شملت العالم كله، سياسيا واقتصاديا وديموجرافيا وثقافيا، على نحو لم يكن له مثيل من قبل. وكما أدت هذه المتغيرات إلى تحول وضع العالم الثالث نفسه، وانتقاله من التبعية إلى الاستقلال، داخل علاقات القوة العالمية الجديدة، انتهت بالعالم الأول إلى أوضاع جديدة، سياسيا واقتصاديا وديموجرافيا وثقافيا.

وكان من نتيجة ذلك دخول العالم الثالث إلى دائرة الضوء العالمى، فى الأفق الإبداعى، على نحو لم يحدث من قبل، فغزت أسماء أبنائه من الكُتّاب البارزين العواصم الثقافية الكبرى، وأخذ العالم كله يقرأ كتابات أمثال جابرييل جارثيا ماركيز الروائى الكولومبى (حصل على جائزة نوبل عام ١٩٨٢) وكتابات وول سوينكا الشاعر والمؤلف المسرحى النيجيرى (حصل على جائزة نوبل عام ١٩٨٦) ونجيب محفوظ الروائى المصرى (حصل على جائزة نوبل عام ١٩٨٨) ونادين جوردimer الروائية من جنوب إفريقيا (حصلت على جائزة نوبل عام ١٩٩١) وغيرهم من أبناء العالم الثالث الذى لم يحصلوا على جائزة نوبل بعد. وفى موازاة الإبداع،

قدم العالم الثالث إنجازاته النقدية المتميزة التي حفرت لها مكانا دالا في المشهد النقدي العالمي. ويخطر على البال أكثر من قطر من أقطار العالم الثالث، لكن الهند تلفت الانتباه بإسهام أبنائها المتميز نقديا، في سياق خطاب مابعد الكولونيالية، ومن منظور تأكيد أبعاد جديدة في معنى الثقافة الوطنية، وذلك بأسماء بارزة، على رأسها إعجاز أحمد الأستاذ اللامع في مركز الدراسات المعاصرة في نيودلهي، صاحب كتاب «في النظرية» الذي أثار ضجة عالمية فور صدوره عام ١٩٩٢ والذي قدم فيه نقدا جذريا لأفكار فردريك جيمسون وإدوارد سعيد، وأعاد تأسيس معنى أدب العالم الثالث، ووضع نظرية العوالم الثلاثة نفسها موضع المسألة. وإلى جانب إعجاز أحمد هناك أسماء لافتة من مثل ج. ن. ديفي صاحب الكتاب الدال بعنوانه «بعد غياب الذاكرة» (١٩٩٢) عن صراع التقاليد والتغير في النقد الأدبي الهندي، وهو كتاب له دلالة في تأسيس معنى الثقافة الوطنية، شأنه في ذلك شأن كتاب «نظرية ساهيتا» (١٩٩١) للناقد كرشنا رايان الذي حاول صياغة نظرية نقدية تصل بين التراث القومي ومنجزات العالم المعاصر في حوار خلّاق، وذلك في الاتجاه نفسه الذي سار فيه كتاب أندراناث شودري عن «الأدب الهندي المقارن» (١٩٩٢).

ويوازي التحولات التي تغير بها وضع العالم الثالث، في المشهد الأدبي العالمي، التحولات المقابلة التي أحدثت

تغييرا جذريا لافتا فى علاقات الإنتاج الثقافى داخل العالم الأول نفسه، وذلك على نحو دفع هذا العالم إلى التخلي عن مركزيته الثقافية من ناحية، واطراح المنظور المركزى نفسه فى سياساته الثقافية الداخلية من ناحية ثانية. ولاشك أن هذا التحول الأخير يقترن بالتغيرات الديموجرافية اللافتة فى أقطار هذا العالم، فى موازاة التغيرات المصاحبة اجتماعيا وثقافيا، وهى تغيرات استبدلت بهيمنة الثقافة المركزية الواحدة الأفق المفتوح لنزعة التعددية الثقافية، وأحلت محل مبدأ التعصب العرقى والجنسى مبدأ التباين الخلاق الذى لا يمايز بين ثقافة وأخرى على أساس من دين أو عرق أو جنس، بل يفتح الباب على مصراعيه للحوار المتكافئ الأطراف بين كل الثقافات.

ومن الممكن القول إن نزعة التعددية الثقافية هى النزعة المقابلة، داخل الفضاء الأوروبى الأمريكى، لنزعة المركزية الثقافية التى انطلقت منها المركزية الأوربية فى المجال الثقافى بشكل أو بآخر. وهى نزعة تحررية فرضها تعدد المجموعات العرقية التى انتزعت حقها الطبيعى فى الوجود والتعبير الثقافى المغاير. ولذلك تقوم هذه النزعة على أساس من الاعتراف بالمكانة المتساوية لكل ثقافات المجموعات العرقية المختلفة التى يتكون منها المجتمع. وذلك وضع ترتب عليه أمران. أولا: إعادة التفكير فى الفرضيات السائدة عن وحدة الثقافة، على نحو لم تعد معه الثقافة البريطانية، مثلا،

مقصورة على مجموعة نون غيرها، بل مفتوحة على كل المجموعات التي تسهم في صنعها، فتشمل أبناء ويلز واسكتلندا وأيرلندا والآسيويين والأفارقة والكاريبيين والصينيين والشرق أوسطيين وغيرهم من المجموعات العرقية المستوطنة. وليس ذلك من قبيل الإدماج الذي يعترف بهيمنة ثقافة سائدة، أو على سبيل اعتراف ثقافة مهيمنة بأبناء الثقافات الأخرى الذين تمنحهم شرف الانتساب إليها، وإنما على سبيل التباين الخلاق لوحدة التنوع التي لاتعرف معنى الهيمنة. وقد لزم عن هذا الأمر الأول إعادة التفكير في الفرضيات السائدة عن الثقافة، على نحو لم يعد من المقبول معه إبقاء علاقات القوة غير المتكافئة بين ثقافات المجموعات العرقية المختلفة، وضرورة تحويل هذه العلاقات إلى علاقات متكافئة، هي علاقات التباين الخلاق التي تؤكد القيمة نفسها لكل الثقافات، فيما أوضح المسؤول الأول عن «اليونسكو» في كتابه الأخير بهذا العنوان. ويبدو أن استبدال مصطلح «التنوع الثقافي» بمصطلح «التعددية الثقافية» قصد به تأكيد هذا المعنى، في الثمانينيات والتسعينيات، ذلك لأن مفهوم «التنوع الثقافي» أكثر جذرية، من حيث إنه لايربط الثقافة بأصل عرقي أو جنسي بالضرورة، ومن ثم يتجنب مزالق الانغلاق الذاتي الكامنة في بعض صياغات التعددية الثقافية.

ومهما يكن من أمر، فقد ظهرت آثار التعددية الثقافية في التعليم والسياسات الثقافية في العقد الأخير، وانعكست

على أنشطة النقد الأدبي بشكل لافت في السنوات الأخيرة، في أوروبا والولايات المتحدة فضلا عن أستراليا وكندا، وذلك على نحو أزاح القيم الثقافية التقليدية عن المركز، ودفع إلى دائرة الضوء مجموعة بارزة من النقاد من أصول عرقية قومية متباينة، دفعوا بدورهم مصطلح «التنوع الإنساني» إلى مرتبة الصدارة. وليس من المصادفة أن يهجر ترفيتان تودوروف موقعه القديم في حركة البنيوية الفرنسية، ويتحول إلى خطاب الخطاب، ويكتب عن «التنوع الإنساني» (١٩٨٩) مركزا على قضايا القومية والنزعات العرقية في الفكر الفرنسي. وتودوروف مثال دال على غيره، فهو بلغاري، هاجر من موطنه بلغاريا إلى فرنسا حيث تتلمذ على رولان بارت، وعان مشكلات التمييز التي ينطوي عليها المجتمع الفرنسي، فأدرك ضرورة تعرية هذه المشكلات، ومواجهة خطاب هيمنة الثقافة المركزية بخطاب نقیض، يكشف عن آليات القوة وممارستها في فرنسا التي أصبحت موطنه الذي يؤسس فيه مع غيره لتنوع إنساني جديد.

وشأن تودوروف في ذلك شأن جوليا كرسيفا التي هاجرت من بلغاريا إلى فرنسا مثله، وقبلها لوسيان جولدمان الذي هاجر من رومانيا، وچوليان جريماس الذي جاء من ليتوانيا (روسيا). أضف إلى هؤلاء هيلين سكسوس وچاك ديريدا ولويس ألتوسير وكلهم من أصل جزائري. والدلالة

التي تصل بينهم جميعا هي الحراك الديموجرافي الذي ينتقل به أبناء العالم الثالث إلى العالم الأول، ليسهموا في ثقافة عالمية من نوع جديد، تتضاد بطبيعتها مع نزعة المركزية الأوروبية التي ظلت سائدة منذ القرن التاسع عشر.

وإذا انتقلنا من فرنسا إلى أمريكا، برز اسم إدوارد سعيد الفلسطيني الأصل، وجاياتري سيفاك الهندية، ناهيك عن إيهاب حسن المصري، وقبله رومان ياكوبسون الروسي، وبول دي مان البلجيكي، ورينيه ويليك النمساوي. ويمكن إضافة العديد من الأسماء الأخرى التي تؤكد الحراك الجغرافي الذي يفارق به المشهد النقدي حدوده التقليدية المنغلقة على أجناس أو أقطار بعينها. وليس من المصادفة أن يستهل إدوارد سعيد الفلسطيني على وجه الخصوص خطاب مابعد الكولونيالية بكتابه «الاستشراق» الذي كشف عن تجليات الممارسة الخطابية للإمبريالية في تمثيلات الشرق التي أريد بها تأكيد الهيمنة، ونفى الآخر العجيب إلى هامش التبعية إلى الأبد. وإذا انتقلنا من أمريكا إلى إنجلترا يرد على الذهن، فورا، اسم هومي بابا الهندي الأصل صاحب كتاب «موقع الثقافة» (١٩٩٤) الذي أصبح علامة بدوره في خطاب مابعد الكولونيالية، وذلك في موازاة مجموعة «النص الثالث» التي يبرز منها اسم رشيد عريان وأقرانه، فضلا عن مجموعة «دراسات التابع» التي يبرز منها اسم رانجات جها. وقائمة

الأسماء طويلة. لكن ما ذكرناه منها يكفي في الدلالة على
خلخلة المركز النقدي وتفككه، وعلى استبدال حال وجود
التنوع الإنساني في مجالات النقد الأدبي الحالي بالمفاهيم
المناقضة التي فقدت معناها وقيمتها في عصرنا اللاهث من
تدافع إيقاع التغير.

الوعى بالكتابة

فى الماضى كان الكاتب يكتب دون أن يفكر فى الكتابة نفسها، من حيث هى حضور، كان يستعملها مثل سائر الأشياء التى يستعملها دون أن يلتفت إليها فى ذاتها، أو ينتبه إلى وجودها الذاتى، كانت الكتابة كالزجاج الذى ينظر منه إلى ما وراءه دون أن يشغل نفسه بالزجاج الذى يرى به قبل أن يرى ما وراءه. وكانت الكتابة كذلك للقارئ، مجرد سطح شفاف لا تتوقف عنده العين قبل أن تعبره إلى ما وراءه، ولا يلتفت إليه الذهن قبل أن ينزلق إلى ما بعده.

ولم يكن البلاغيون يحدثوننا عن الكتابة التى لم تجذب انتباههم إلى حضورها، فقد تعودها الجميع كما تعود المسافرون القطارات، وتعود المتراسلون سعاة البريد. وكان الجميع يتحدثون عن الألفاظ والكلمات، الأساليب البلاغية، الصيغ البديعية، الزخارف اللغوية، الصور، اللغة، الأوزان، الإيقاعات، التراكيب، ولكن بوصفها «أدوات» تنقل ما تحمله دون أن تضيف إليه، وتعكس مايقع خارجها من غير أن تسهم فى صنعه، وتحاكي ما يوجد قبلها لأنها مكلفة بإعادة نقله.

وكان النقاد والبلاغيون يلتفتون إلى هذه الأدوات ليميزوا بينها في القيمة، أو يصنفوها في تقسيمات تراتبية، حسب الرواء والرونق الذي يضيفه بعض هذه الأدوات على ما ينقله، ولكن بما يبقى على المنقول استقلاله عن الناقل، أو تميزه عنه تميز الماء الذي تحمله أنية البللور أو أوعية الفخار دون أن يفقد في الحالين خاصيته المائية. والماء كالمعاني، في هذا التشبيه، والعكس صحيح. أما الألفاظ فهي الحوامل التي لا يختلف الاهتمام بها، تمثيلاً، عن اهتمام المسافرين بالقطارات، من حيث تفضيل بعضها على بعض لما تتميز بها من سرعة أو راحة أو متعة أو أناقة.

واستمرت هذه الثنائية القديمة التي فصلت بين الألفاظ والمعاني، والتي جعلت الألفاظ حوامل للمعاني وأوعية لها، وانتقلت من مستواها البلاغي الملازم للعبارة إلى مستواها النقدي الملازم للعمل الأدبي. وتحدث النقاد عن الشكل والمضمون، ولكن على نحو غير مفارق لجذر الثنائية القديمة، فالمضمون سابق في الوجود كالمعاني، والشكل هو ثوب المضمون الذي يتولى تقديمه كالألفاظ، والمضمون يترتب أولاً في النفس كالمعاني، والأشكال تترتب في النطق حسب ما يترتب في النفس كالألفاظ. وعندما تحدث البعض عن علاقة جدلية بين المضامين والأشكال ظلت هذه العلاقة، في التحليل النهائي، ملازمة لتصور الثنائية المتعاقبة التي استبدلت بالجدل البلاغة. ومن ثم ظل الفارق بين المضمون والشكل

كالفارق بين الألفاظ والمعاني، أعنى أنه ظل فارقا بين الأصل وصورته، بين الموضوع ومحاكاته، بين الانفعال والتعبير عنه، بين الواقع وانعكاسه الأدبي، بين العالم ومرآته. ولم يفارق مفهوم الشكل الدائرة الدلالية الجذرية للألفاظ، من حيث الدلالة على كتابة تبين عن ما تحمله، وتنقلنا من حاملها إلى محمولها، دون أن تشدنا إلى حضورها الذاتى.

وكنا نسمع بين الحين والحين من يشكو عجز الكلمات، ومن قصور الأنوار فى الأداء، ومن تأبى الحوامل على دقة التوصيل. كان أمثال النفرى من المتصوفة يتحدثون عن العبارة التى تضيق إذا اتسعت الرؤيا، وكان أمثال طه حسين يؤكدون أن الألفاظ أقل عددا وأضيق نطاقا من العواطف التى لا تحصى، وأمثال ميخائيل نعيمة يشكون من نقص اللغة البشرية أداة للإفصاح عما يجول فى النفس. ولم تفارق الشكوى مفهوم الأداة فى الأغلب الأعم، فقد ظلت الكلمات، بؤرة الشكوى، تنقل دون أن تؤثر جذريا، تحاكي دون أن تسهم فى الصنع، تعكس من غير أن تخلق. وكانت المسلمة المتضمنة الكامنة وراء الشكوى، والتى لم يناوشها الشك، هى المحاكاة التى لم تكف تجلياتها عن التغيير: التصوير، النقل، الانعكاس، الإبانة، التعبير، التقديم، التمثيل. كلها مصطلحات واصفة لاتفارق دوالها دلالة الإشارة إلى شئ مكتمل، يقع خارج الكلام، فى الداخل أو الخارج، معنوى أو مادى، تنقله الكلمات من حيث هو، فى

الأصل، إلى حيث ينبغي أن يكون. وبراعة الكلمات، من هذا المنظور، كبراعة الكتابة، قرينة دقة النقل، ملازمة لدقة التمثيل. فالمعضلة التعبيرية التي ناوشت الكثيرين من الكتاب واستهلكت جهدهم لخصها السؤال: كيف يمكن توصيل المنحنى الرهيف، الفريد، للمشاعر بلغة تمثلها أدق تمثيل، وتصورها أصدق تصوير، لكن دون أن تسهم في صنع خصوصية هذه المشاعر، أو تؤدي لورا في التأكد من حضورها على مستوى المعرفة والتسمية؟ وظلت المسافة بين محطتي الإرسال والاستقبال هي المسافة بين المبدع والمتلقي، تتوسطها الكلمات التي تشف عن ما هو وراءها كالزجاج، أو تعكس ما يقع على صفحتها كالمرآة. وصفاء الزجاج كجلوة المرآة صفتان ملازمتان لدقة النقل، براعة المحاكاة، حسن التمثيل، صدق التعبير، جمال التصوير، موضوعية الانعكاس.

كانت الكتابة موجودة كالغائبة في كل هذه التجليات من الفهم، تقلص حضورها إلى مجرد «شيء» يستعمله الكاتب ليوصل رسالة، ويستعمله القارئ ليستقبل الرسالة، دون أن يكون لهذا الشيء حضوره الخاص. وكان هذا الفهم للكتابة يستند إلى نوعين من الإيمان:

أولهما: الإيمان بأن العالم ثابت، منظم، بسيط، معطى جاهز، صورة يقينية، لا تتأبى على النقل أو العقل، قابلة للمحاكاة التي تعكس صورته أو تعبر عن حضوره

اليقيني

ثانيهما: الإيمان بقدرة الأداة اللغوية على نقل هذا العالم نقلا أميناً، بما يمكن إضافته إلى علاقاتها الدلالية أو المجازية القادرة على التصوير الأدق للأشياء على نحو ما هي عليه فى الواقع.

وإذا كان الإيمان الأول ينطوى على تسليم ضمنى بأن وظيفة الكلمات التى تحاكي العالم هى تأكيد حضوره الطبيعى، ومن ثم تأكيد بقاءه على ما هو عليه، فإن الإيمان الثانى يؤسس لمسلمة ضمنية أخرى، مفادها سلبية الكلمات فى علاقتها بالعالم، وهى سلبية تسقط نفسها على العقل الذى يرسل هذه الكلمات أو يستقبلها، بالمعنى الذى يؤكد القدرة السلبية للكاتب والقارئ فى الصنع والإدراك، والخيال والتخيل، والكتابة والقراءة.

وحين تساقطت أنواع الإيمان التقليدية عن العالم، وتصاعد الشك فى طبيعية نظمه الدائمة وتأبيه على التغيير، لم تعد صورة هذا العالم قرينة المعطى الجاهز، الثابت، البسيط، الواضح، المنطقى. وتحطمت الصور الصافية كما تحطمت مرايا العالم المجلوة، أصبح العالم شظايا مبعثرة منقسمة على نفسها. وتقهقرت تجليات المحاكاة الواحدة إثر الأخرى، وانسحبت الرؤية المادية التجريبية الوضعية للعالم، تلك الرؤية التى قامت عليها الرواية الواقعية ومحاولات تجاوز الرومانسية بنقائضها فى الشعر.

منذ ذلك الوقت أخذنا نسمع عن الكتابة من حيث هي حضور. وشيئا فشيئا استبدل الكاتب مفهوم الكتابة بمفهوم الكلمات. وأخذت الكتابة تشد القارئ إلى نفسها بوصفها حضورا ذاتيا، يمكن أن يؤدي دورا مستقلا على مستويات تجاوز مجرد التوصيل: مستوى العلاقة بين الكاتب والعالم، ومستوى العلاقة بين القارئ والكاتب، ومستوى العلاقة بين الكتابة والقراءة. ولم تعد الكتابة قرينة الكلمات التي ينظر منها القارئ إلى مابعدھا، كالزجاج الذي تغادره العين إلى ما وراءه فلا تشعر بحضوره، بل كالزجاج الذي يجذب العين إليه لأنه جزء من دلالة المشهد الملازم له، وعنصر تكويني في عملية الإدراك. وأخذ النقاد يتحدثون عن الكتابة في الوقت الذي أخذ فلاسفة الفن يتحدثون عن «التقنية» التي وصل الوعي بها مابين الطائفتين.

هكذا تحدث الفيلسوف الإسباني أورتيجا إي جاسيت José Ortega Y Gasset (١٨٨٣-١٩٥٦) عن الأعمدة السبعة للفن الحديث: أطراح الانفعالات من الفن، تجنب أشكال الكائنات الحية، الحرص على أن يكون العمل الفني عملا فنيا ولاشيء سوى ذلك، أن يتسم العمل الفني بالسخرية، الاحتراس من الرياء ومن ثم التطلع إلى التحقق الدقيق، النظر إلى الفن بوصفه حضورا ليس له أهمية متعالية. وتوقف إي جاسيت عند العمود الأول ليؤكد أن العمل الفني ليس مرآة للطبيعة، أو طبيعة مرئية، وأنه ابتعاد عن الطبيعة

وخروج عليها، وأن هذا الابتعاد وذلك الخروج يبدآن بأن تتسلط العين أولاً على حضور العمل الفني وليس على ما يشير إليه. ويعقد إى جاسيت مقارنته الشهيرة بين رؤية الحديقة ورؤية النافذة التى تطل عليها، ويلفتنا إلى الزجاج الذى يمكن أن يشدنا إلى حضوره، فلا تنزلق منه العين إلى الحديقة وراءه، بل تتوقف عنده، وتتأنى إزاءه، بما يغير المنظور والمشهد والموضوع وفعل الإدراك على السواء.

وقبل أن يصدر أورتيجا إى جاسيت كتابه «أطراح النزعة الإنسانية فى الفن» فى العشرينيات، ويمهد بالكتاب لجيل كامل من الكتاب الإسبان واتجاه مغاير من الكتابة، كان الشكليون الروس يتحدثون عن الفن بوصفه تقنية، وكان فيكتور شك洛夫سكى Viktor Sklovskii يتحدث عن فنية اللغة الأدبية (عام ١٩١٧) التى تنضّر وعينا بالأشياء التى أصبحت موضوعات مألوفة فى وعينا اليومى. وكان يقول إن غاية الفن هى تغيير فعل الإدراك وزيادة صعوبته ومداه بإسقاط الألفة عن الأشياء، أو تغريبها، لأن عملية الإدراك غاية جمالية فى ذاتها، ولا بد من إطالة أمدها، فالفن طريقة لممارسة تجربة فنية الموضوع.

والتركيز على ممارسة فنية الموضوع يعنى إبطاء إيقاع التقاء القارئ بالكتابة، وحثه على الانتباه إليها، تماماً كما فعل شك洛夫سكى مع رواية «ترسترام شاندى» التى أخذ يلفت الانتباه إلى الدور الذى تقوم به الكتابة فى بنائها، من

حيث ما تنطوى عليه الرواية من إشارات مستمرة إلى بنيتها الروائية، وإشارات موازية إلى حضورها، ذلك الحضور الذى دفع شك洛夫سكى إلى القول إن قيام العمل الأدبى بإمالة اللثام عما يصطنعه من وسائل خاصة، أو تقنيات بعينها، هو أهم جوانب «الأدبية» فى هذا العمل.

منذ ذلك الوقت، تحول مفهوم اللغة -التقنية عن دلالة الوسيط الشفاف، الأداة التابعة التى لا تشغلنا بحضورها، إلى مفهوم الكتابة التى صارت مرادفا للأدبية ومبررا لها. والمسافة بين هذا التحول وتمييز رولان بارت Roland Barthes بين نصوص القراءة ونصوص الكتابة هى المسافة التى استغرقتها الرحلة التى انتهت بمفهوم الكتابة إلى الصدارة، وقرنت بينه والقيمة الأدبية، ودفعت بارت إلى تفضيل نصوص الكتابة على القراءة، ذلك لأن الثانية نصوص ساكنة تقرأ نفسها بنفسها، على نحو تدعم معه نظرة جامدة إلى الواقع وصيغا ثابتة من القيم التى تخطاها الزمن. أما نصوص الكتابة فتفرض علينا أن ننظر إلى طبيعة اللغة نفسها، وليس النظر من خلال اللغة إلى عالم واقعى مقدور، فالكتابة لا تحاكي شيئا، وتتأبى على النقلة اليسيرة من الدال إلى المدلول، وتظل منفتحة لكل الاحتمالات، حمالة لكل ألوان التفسير.

هذا التمييز لا يفارق الوعى بأهمية الكتابة التى تفرض علينا النظر إلى طبيعة اللغة نفسها. ولكن إذا كان هذا

التمييز يسم نصوص الكتابة وحدها بصفة الأدبية فإنه يدفع حضور اللغة إلى الصدارة، ويدفع رولان بارت إلى أن يقول في مقال له: (كتبه عام ١٩٥٩) إن الأدب أخذ ينظر إلى نفسه على أنه مزدوج: فهو موضوع وفحص لهذا الموضوع في آن، تلفظ وتلفظ عن هذا التلفظ في الوقت نفسه. وكان بارت يستهل بهذه الكلمات عهدا جديدا من الوعي بالكتابة.

الأدب واللغة الشارحة

عندما وصف رولان بارت الأدب بأنه مزدوج، ووصف هذا الازدواج بأن الأدب موضوع وفحص لهذا الموضوع، وتلفظ وتلفظ عن هذا التلفظ معاً، فإنه كان يحاول إبراز الوعي الحديث بالكتابة، وتأكيد حضورها الذى لزم عنه معنى الازدواج فى الأدب. هذا الازدواج يشير، بدوره، إلى وظيفتين على الأقل من وظائف الكتابة: أولاهما الوظيفة المدلولة التى تسمى بها الكتابة إلى ما وراءها إيماء الدال إلى المدلول الذى يقع خارجه أو الزجاج إلى ما يقع وراءه، وثانيتها الوظيفة الذاتية المحايثة التى تسمى فيها الكتابة إلى نفسها إيماء الدال إلى نفسه بوصفه دالا، على نحو ما يلفتنا الزجاج إلى زجاجيته.

هذا الفهم للوظيفة المزدوجة للغة، فى الكتابة، هو الذى دفع رولان بارت إلى التمييز بين "أدب الموضوع" و "الأدب الشارح" فى مقاله القصير الذى كتبه عام ١٩٥٩ بعنوان "الأدب واللغة الشارحة". ويستهل بارت هذا المقال بقوله إن "المنطق" يعلمنا أن نميز بين لغة الموضوع واللغة الشارحة. لغة الموضوع هى مجال البحث المنطقى، أما اللغة الشارحة

فهي اللغة الصناعية التي نجرى بها هذا البحث ونؤديه بالضرورة. ومعنى ذلك أنه يمكن، بواسطة التأمل المنطقي، أن نعبر بلغة رمزية (لغة شارحة) عن علاقات اللغة الفعلية (لغة الموضوع) وبنيتها. ويمضى بارت مسترسلا في شرح فكرته بقوله إن كتاب الغرب- ويمكن أن نضيف الشرق- لم يتخيلوا لقرون عديدة إمكان النظر إلى الأدب بوصفه لغة، تخضع إلى التمييز المنطقي، شأنها في ذلك شأن غيرها من اللغات. وأية ذلك أن الأدب لم يجتل ذاته أو يتأمل وجوده. كان يتأمل مجازاته أحيانا، ولكن دون أن يجاوز هذا التأمل الجزئي إلى التأمل الكلي في وجوده اللغوي نفسه. وقد حدث ذلك حين انقسم الأدب على نفسه ليغدو فاعلا للتأمل ومفعولا له، ذاتا فاحصة وموضوعا للفحص في آن. هكذا أصبح الأدب يلفتنا إلى مدلوله بوصفه «أدب موضوع» ننتقل من داله إلى مدلوله، وفي الوقت نفسه يلفتنا إلى حضوره الذاتي من حيث هو «أدب شارح» توقفنا دواله على حضوره الذاتي في دلالة موازية.

والواقع أن تحليل هذا الازدواج، فضلا عن أدواته المنهجية، إنما يكشف عن إفادة بارت من علم اللغة البنيوي الذي أفاد، بدوره، من فلاسفة الوضعية المنطقية، خصوصا رودلف كارناب الذي ميّز (في كتابه المهم «مقدمة إلى علم الدلالة») بين ما أطلق عليه لغة الموضوع Object Language واللغة الشارحة Metalanguage (وهي الترجمة التي اعتمدها

المرحوم زكى نجيب محمود فى كتابه «خرافة الميتافيزيقا» الذى كان أول تقديم عربى لفلسفة الوضعية المنطقية، حين صدر فى القاهرة (١٩٥٢). وكان كارناب يمايز بهذا التقسيم بين اللغة التى تشير إلى الأشياء إشارة الكلمات التى أكتبها إلى موضوعها الذى هو خارج حضورها الكتابى أو الصوتى، واللغة التى تشير إلى نفسها، كما يحدث حين أتحدث باللغة العربية عن اللغة العربية مثلا، أو أصف بها غيرها من اللغات شارحا أجروميتها. ويمكن، على أساس من هذا التمييز، النظر إلى علم الدلالة، أو غيره من فروع علم اللغة العام، بوصفه لغة شارحة موضوعها اللغة التى يقوم علم الدلالة بتحليلها من زوايته.

هذا التمييز نقله رومان ياكوبسون الذى تأثر به رولان بارت كل التأثر، وبسطه فى دراساته البنيوية الشهيرة، خصوصا ماكتبه عن «أنماط الحبسة» والصلة بين «علم اللغة والشعرية». وكان ياكوبسون بنيويا تماما فى هذه الدراسات، يبحث عن علاقات النسق أو النظام التحتى الذى يفسر به الظواهر بنيويا، من حيث هى ظواهر دالة بنفسها على وجودها المحايث.

ولكن المفارقة أن اكتشاف هذا الازدواج فى الوظيفة اللغوية قاد -على نحو غير مباشر- إلى التشكيك فى المبدأ البنيوى المنعزل على نفسه. وذلك عندما تأسست، بفضل هذا الازدواج، لغة شارحة على المستويين الأدبى والنقدى على

السواء. أعنى الكيفية التى انتقل بها الأدب من حال إلى حال جعلته يطرح السؤال على ذاته بالطريقة نفسها التى وضع بها النقد ذاته -من حيث هى موضوع- موضع المسألة. هكذا خرج الأدب من سجن اللغة التى تشف عن موضوعها دون أن تلتفت إلى حضورها إلى أفق اللغة التى تخضع نفسها - قبل موضوعها- إلى فعل المسألة، والتى لا تكف عن هذا الفعل فى كل لحظة من لحظاتها.

وبقدر ما كان هذا التحول نقطة انطلاق من البنيوية إلى ما بعد البنيوية فإنه كان نقطة انطلاق من الحداثة إلى ما بعدها، خصوصا بما أثمرته اللغة الشارحة من أسئلة أفضت إلى خلخلة مفاهيم المركزية والغائية على السواء. وهى أسئلة استبدلت بمنطق اليقين المذعن إلى طبيعية الكتابة ضرورة الوعى الضدى بحضورها، وانتقلت - فى الوقت نفسه - من الخدر اللاشعورى بوجود الأدب إلى الشعور الحاد بوجوده من حيث هو حضور.

هذا التحول نفسه هو الذى جعل رولان بارت يتخلى، تدريجيا، عن الوهم العلمى الذى أشاعته البنيوية فى مطلع أمرها، حين وعدت بالوصول إلى القوانين الأساسية المحايثة للأدبية أو الشعرية. وحين أخذ بارت يسلط عينيه على مبدأ اللغة الشارحة وبورها الوظيفى فى الأدب والنقد حدث أكثر من تحول: انتقال من يقين البنيوية إلى نقض ما بعد البنيوية، وانتقال عدسة الناقد من التركيز على أدب الموضوع إلى

الأدب الشارح، وتحول في صورة الأدب المدركة نفسها، على نحو يسحب من صدارة الصورة الأدب الذي يقتصر على الإيماء إلى مدلوله، ليحتل هذه الصدارة الأدب الذي يشير إلى حضوره الذاتى من حيث هو لغة، والذي يفرض تحليل ما تنطوى عليه إشارته الذاتية من دلالة.

هكذا أخذ بارت يلاحظ، في المقال القصير الذى أشرت إليه، أن الأدب قد أخذ ينطق نفسه فى الوقت الذى ينطق غيره. ويحاول بارت التأريخ لذلك وتبريره، حين يرجع هذا التحول إلى صدمات الوعى البرجوازى، تلك الصدمات التى دفعت الأدب إلى أن ينظر إلى نفسه ويدرك ازدواجه، من حيث هو موضوع وفحص لهذا الموضوع، وتلفظ وتلفظ عن ذلك التلفظ، أو من حيث هو أدب موضوع وأدب شارح. وكانت مراحل التغير فى مستويات الوعى الذاتى للأدب متعددة، فيما يراها بارت الذى يرد بداياتها إلى الوعى الحرفى بالنسيج الأدبى المصفى إلى درجة الوسواس عند فلوبيير. ومن هذا الوعى عند فلوبيير إلى الإرادة البطولية لتحديد الأدب ونظريته عبر الممارسة الأدبية عند مالارميه. وتلى ذلك محاولات بروسست فى خلق كتابة مراوغة بواسطة الإرجاء المستمر، وذلك بإعلان الشروع فى الكتابة وجعل هذا الإعلان نفسه أدباً. ويعقب ذلك التضعيف المتعمد المنظم للانهاية معانى لغة الموضوع دون تثبيت بأى معنى من المدلول، على نحو ما فعلت السريالية. وأخيراً، المحاولة المقلوبة

لتقليص المعانى فى محاولة تحقيق وجود اللغة الأدبية بواسطة حيادها (غير البرئ فى النهاية) على نحو ما فعل آلان روب جرييه.

ويخلص رولان بارت من عرض المحاولات السابقة (التي يكررها فى أكثر من دراسة، وبخاصة مقاله التأسيسى عن "موت المؤلف") باستنتاج دال مؤداه أن كل المحاولات التي يشير إليها تسمح لنا بأن نحدد القرن الذي نعيش فيه (المائة سنة الأخيرة) على أنه قرن السؤال: ما الأدب؟ وقد أجاب سارتر عن السؤال من الخارج على نحو يمنحه وضعاً أدبياً ملتبساً فيما يرى رولان بارت. المهم أن هذا السؤال انطلق من الداخل لا الخارج، من حضور الأدب الذاتى لا من المدلولات الخارجة عن الأدب، من الحافة القصوى للأدب، فى ذلك المجال المقارب الذي يبدو معه الأدب كما لو كان يقوم بتدمير نفسه بوصفه لغة موضوع، دون أن يدمر نفسه بوصفه لغة شارحة، وممارسة اللغة الشارحة بوصفها لغة موضوع جديدة. وذلك وضع ترتب عليه دخول الأدب الأوروبى بعامة، والفرنسى بخاصة، فى المائة سنة الأخيرة، إلى حومة مباراة خطيرة مع موته، مباراة هى ممارسة تجريبية للموت ومعاشة له. ويضرب بارت مثلاً على ما يقصد إليه بقوله إن أدبنا (الأدب الأوروبى بالطبع) صار شبيهاً بشخصية إرفيل فى مسرحية «إفجينيا» التي كتبها راسين، تلك البطلة التي تموت حين تعلم من هى، فى حين أنها تعيش بواسطة بحثها

عن هويتها. هذا الموقف يحتم وضعاً مأساوياً حقاً. فمجتمعنا (المجتمع الأوروبي) الذى يحبس نفسه فى مازق تاريخى لايسمح لأدبه إلا بأن يسأل السؤال الأوديبى: من أكون؟ وبالطريقة نفسها يحرم عليه السؤال الجدلى: ماذا يجب عمله؟ وليست حقيقة هذا الأدب فى نظامه العملى أو حتى فى النظام الطبيعى. لقد أصبح هذا الأدب قناعاً يشير إلى نفسه.

ولعلنى فى حاجة إلى تكرار القول بأن هذه الأفكار التى انطوى عليها مقال رولان بارت تنتمى إلى ما بعد البنيوية أكثر من انتمائها إلى البنيوية، وأنها تؤسس لما بعد الحداثة أكثر من تأسيسها للحداثة، فالإشارة واضحة إلى حضور الكتابة بما يعنى موت المؤلف أولاً، وإلى ازدواج الكتابة على نفسها بما يعنى أولوية الأدب الشارح ثانياً. وحين يضفر بارت بين المستويين فإنه لا يتوقف عن تصور "الكتابة" بوصفها تدميراً لكل صوت وكل نقطة أصل، فالكتابة هى المكان المحايد المركب المعتم الذى تضيع فيه نواتنا فيما يقول بعد ذلك، المكان السالب الذى تضيع فيه هويتنا، ابتداءً من هوية الجسد الذى يكتب.

وإذا كان هذا الفهم للكتابة يعنى موت "المؤلف" بمعناه التقليدى أو الرومانسى، حيث المؤلف هو الخالق للنص وعله معناه وحضوره الذى هو ظل لحضور هذا المؤلف الواحد الأحد، فإن هذا الفهم يؤسس لنوع جديد من الكتابة،

كتابة الوعي الضدى التى تطرح السؤال على نفسها فى الوقت الذى تطرحه على غيرها. إنها كتابة الأزمة. والكتابة الإشكالية. الكتابة التى لا تبدأ من اليقين والإذعان بل تبدأ من السؤال، من لحظة الشك فى نفسها وما حولها، والتى ترى أن طرح سؤالها على نفسها لا يقل أهمية عن طرحه على غيرها. وهى، حين تبدأ بسؤال الهوية، تؤسس لسؤال الوجود، فسؤالها القائل: ما أكون؟ هو مقدمة لتحديد قدرتها على الإجابة عن السؤال القائل: ماذا يمكن أن أفعل فى هذا الوجود؟ وسواء تحدثنا عن سؤال الهوية أو عن سؤال الوجود فإن السؤالين يطلان مشيرين إلى حضور الكتابة من حيث هى مفعول مستقل عن فاعله ليغدو فاعلاً مستقلاً، فاعلاً منفصل معه صوت الكتابة عن أصله، ويمارس وجوده الذاتى المستقل بعيداً عن هيمنة الأصل الواحد أو العلة الأولى.

وهكذا ينتهى رولان بارت إلى أن فضاء الكتابة فضاء للارتحال وليس التنقيب، لأن تدمير الكتابة لفكرة الصوت الأوحى، ونقضها لمبدأ الأصل الواحد، لا يجعل منها مستودعاً لأسرار سابقة، أو خزانة لمعان موضوعة سلفاً، وإنما يجعل منها شبكة من العناصر الفعالة، العناصر التى تتأزر علاقاتها فى تشكيل معان لا يكف القارئ عن إنتاجها، ولا تكف المعانى نفسها عن التجلى والظهور نتيجة فاعلية القراءة من ناحية، ونتيجة وضع القارئ فى شبكة الكتابة نفسها من ناحية ثانية، وأهم من ذلك ازواج الكتابة الذى يفرض ازواج القراءة من ناحية أخيرة.

حضور الكتابة

”لم يعد السؤال اليوم عن الكاتب والعمل وإنما عن الكتابة والقراءة“. هكذا كتب فيليب سولرز منذ عهد قريب، محددا نقطة تحول حاسمة في مجرى الأدب ونقد الأدب على السواء. أما مفهوم القراءة فقد احتل مكان الصدارة، واستبدل آليات القراءة وأعرافها بنواهي الكاتب ومقاصده، وذلك على نحو انتقل بمجال الاهتمام من المؤلف بوصفه المصدر الأعلى للعمل، وركزه على القارئ بوصفه عنصراً فاعلاً في شبكة من أعراف القراءة بوصفها نشاطاً مستقلاً، له آلياته المستقلة عن مقصد المؤلف الكاتب الذي ينفصل عن عمله لحظة صياغته. والمسافة جد قريبة بين الانتقال من الكاتب إلى الكتابة، ومن العمل إلى القراءة، بل يمكن القول إن كل انتقال منهما وجه للآخر في عملية متوازية الأبعاد.

الانتقال من الكاتب إلى الكتابة يعنى التوقف عن النظر إلى العمل بوصفه وثيقة دالة على نوايا المؤلف ، والانصراف عن تصور هذا العمل بوصفه مجرد صيغة اتصالية لأفعال الكلام، صيغة تردنا دائماً إلى أصلها الأول السابق عليها، أو علتها الغائية التي تتحقق بتمام الفعل

الاتصالى لدى من يقوم باستقباله، كما لو كان العمل ينقلنا، فى كل الأحوال، من واقعه الشفاف أو المراءى، المكتمل قبل استقباله، إلى واقع سابق عليه، يبين عنه إبانة لاحقة، أو يعكسه بعد إنجازه المكتمل من قبل. والتحول عن هذه الصيغة يعنى التوقف إزاء الكتابة نفسها من حيث هى حضور ذاتى، وذلك بالمعنى الذى وصف به "رولان بارت" "الكتابة" بأنها تدمير لكل صوت، ولكل نقطة أصل، قاطعا بذلك الحبل السرى الذى يصلها بما قبلها، صلة العمل الأدبى بصانعه الأصلى، ويحررها فى علاقتها بغيرها، من حيث هى حضور مستقل ليس من قبيل المظهر لحقيقة سابقة عليه. إن التفكير الغائى فى تصور علاقة العمل بما قبله، مجلى آخر من مجالى ما يطلق عليه چاك ديريدا "مركزية اللوجوس"، حيث الإيمان بميتافيزيقا الأصل الواحد: العلة الأولى، المركز الأوحد، غاية الغايات، الجوهر، الأساس، الحقيقة الكاملة وراء المظاهر المتغيرة، بؤرة البنية الثابتة. وكلها صفات تدرج تحت مركزية اللوجوس، وتشير إليه، وتؤكد سالبه الذى يعاديه النقد المحدث الذى يجاوز، بدوره، البنيوية فى تصوراتها المنغلقة عن العمل الأدبى. هذا التفكير الغائى فى فهم العمل الأدبى، من حيث علاقته بأصل واحد سابق عليه أو لاحق، هو ما ينفيه رولان بارت، وچاك ديريدا، وفيليب سولرز، وچوليا كريستيفا، وچاك لاكان، من الذين يؤكدون بمصطلح "الكتابة" حضورها الذاتى، ابتداء من الوجود الفيزيقي الذى تجسده الكلمات فى لحظة نقشها

منفصلة عن الذى نقشها، أو الذى كتبها، أو الذى خطها،
وانتهاء بالمعانى المرجأة لهذه الكلمات التى لا تكف عن إثارة
الاختلافات الدلالية.

هكذا يفهم بارت الكتابة بوصفها تدميراً لكل صوت
أصلى أو كل نقطة أصل، ويحررها فى علاقتها بالقارئ،
ويرى فيها المكان المحايد، المركب، السالب، الفضاء الذى
تضيع فيه الهوية المسقطة للقارئ أو الهوية المتخيلة للكاتب،
فالكتابة هى الفضاء الذى لا يتردد فيه معنى "لاشوتى" واحد
يبدو كأنه رسالة للمؤلف - الإله - بل الفضاء المتعدد الأبعاد
الذى تمتزج وتضطرب فيها آثار متباينة ومعان مرجأة ودوال
حائمة ومدلولات سرعان ما تنقلب إلى دوال لا تكف عن
التولد. هذا الفهم ليس بعيداً عن ما يقوله چاك ديريدا نفسه
حين نفى عن «النص» أن يكون مجرد كيان منجز للكتابة، أو
محتوى ينغلق عليه الكتاب أو هوامشه، وجعل النص
-كالكتابة - شبكة اختلافية لا تكف عن توليد المعانى المرجأة.

وعداء چاك ديريدا لما سماه «مركزية اللوجوس»، أو
مركزية العلة الأولى أو العقل الأول أو «الكلمة» فكلها ترجمات
ممكنة، لا يقل عن عدائه لما أطلق عليه اسم «مركزية الصوت»
فى هذا السياق، وذلك فى مجال تصور الكتابة المنقوشة أو
المطبوعة بوصفها ترجمة للصوت السابق عليها، تسجيلاً
لحضوره الذى تتحول به الكتابة إلى ظل له أو شبح من
أشباهه. إن التقديم الفيزيقي للنص، ونقش كتابته على

الصفحات، يمنحانه من الثبات ما يفصله عن المحيط العادى للاتصال الكلامى، أو ما يجاوز به منطقة التوصيل الكلامى. ولهذا الانفصال دلالة التى يضيفها جاك ديريدا إلى دراسة الأدب، ويفتح بها أفقا جديدا واعداء. وإذا كانت هذه الدلالة لا تأخذ حقها من الظهور الكافى فذلك يرجع، فيما يذهب ديريدا، إلى أن تصور الكتابة بوصفها فرعاً من «الكلام المنطوق» إنما هو تصور عميق الجذور فى ميتافيزيقا الثقافة الغربية. يضاف إلى ذلك أن هذا التصور مجلى من مجالى ما يطلق عليه اسم «ميتافيزيقا الحضور». وهو نوع التفكير الذى يقصر «الحقيقة» على كل ما هو حاضر حضوراً مباشراً إزاء الوعى بأقل قدر ممكن من التوسط، شأن «الكوجيتو الديكارتى» الذى تستدل به الذات على وجودها من حضورها المباشر إزاء نفسها، فالأشياء المدركة إدراكاً مباشراً لها الأولوية المطلقة فى هذا النوع من التفكير. إنه تفكير يسند أفكار الحقيقة والواقع إلى حلم بعالم لا حاجة فيه إلى أنساق لغوية متوسطة، أو إدراك يتوسط بين الذات وموضوعاتها، بل يغدو كل شئ فى هذا العالم دون فاصل يفصل بين الشكل والمعنى. والتفسير، فى هذا النوع من التفكير، هو مسألة إحضار ما هو غائب، واستعادة الحضور الأصلى الذى هو المصدر وحقيقة الشكل الموجود. ويترتب على ذلك فهم الكتابة بوصفها ترجمة لأصل منطوق، وتفسيرها بواسطة الانتقال من الكلمات لاكتشاف المعنى

الذى كان حاضرا فى ذهن المتكلم لحظة الكلام، وتحديد ما كان لدى هذا المتكلم.

وإذ يرفض ديريدا هذا النوع من التفكير فإنه يعلن حضور الكتابة، ويبشر بأفق جديد هو «الجراماولوجيا» أى علم الكتابة من حيث هى نقش، وعلامات مستقلة بحضورها، منفصلة فى وجودها عن صانعها منذ اللحظة التى تنتقش فيها.

ويقول ديريدا إن كونى أكتب، يعنى أنى أنتج علامة تؤسس، بدورها، نوعا من الآلية الإنتاجية التى لا يمنعها غيابى، من حيث المبدأ، عن أداء وظيفتها، بأن تمنح نفسها للقراءة وإعادة الكتابة على السواء. إن الكتابة، لكى تكون كتابة، لابد أن تستمر فى أن «تفعل»، وأن تكون مقروءة حتى لو كان ما نسميه مؤلف الكتابة غائبا، أو لم يعد يدعم ما كتبه، وما يبدو أنه وقع عليه. وبالنظر إلى الكتابة، فإن موقف الكاتب أو الضامن هو موقف القارئ أساسا، لا ميزة لأحدهما على الآخر فى الرتبة بالقياس إلى معنى الكتابة، لأن تدمير أحادية البعد التى تعلو بالأول على حساب الثانى تسقط نفسها على الثانى الذى قد تعلو به مركزية اللوجوس فى مجلى مراوغ من مجاليتها. ولذلك فإن ضياع الصوت الواحد، الأصل الواحد، يعنى ضياع السلطة الواحدة المهيمنة على لحظات الإرسال والاستقبال على السواء. ومن ثم إطلاق سراح فاعلية الاختلاف والإرجاء، على نحو غير

شخصى أو ذاتى، يجاوز أى احتمال ممكن لسلطة تقصر
الكتابة على أى بعد أحادى إرسالاً أو استقبالا.

هذا الفهم الجديد الذى ينطوى عليه فكر جاك ديريدا
يؤكد دلالة جديدة لحضور الكتابة، من حيث هى بنية تكرار
لكتابة تعيد نقش حضورها، منقطعة عن أى شكل من أشكال
المسؤولية السابقة المطلقة، ومنقطعة عن أى وعى يمكن أن
يكون سلطة مطلقة. إن الكتابة تغدو يتيمة، منفصلة عن
غيرها منذ لحظة ولادتها، أو لحظة انفصالها عن الأب الذى
يدعمها. وتختلف درجات اليتيم فى الكتابة ابتداء من هذا
الانفصال عن الصوت الذى بدأت به، والذى فارقتة منذ أن
انتقشت على الورق. وقد يكون هذا الخلاف مجالا لنظرة
مغايرة إلى قضية الأنواع الأدبية، وعلاقتها بأجناس الكتابة
غير الأدبية. ولكن يظل ما تنطوى عليه الكتابة من قيم
اختلافية، ومعان مرجأة بسبب الطبيعة التكرارية اللامحدودة
للآثار المضمنة فى الكتابة، يظل ذلك كله علامة على حضور
متميز لآثار تحملها الكتابة وآثار لا تكف عن الظهور والتولد
ضمن فاعلية الاختلاف والإرجاء، وبسببها، وفى موازاتها فى
أن. هكذا، يقول رولان بارت إن الكتابة هى الوصول، عن
طريق نزعة لا شخصية ابتداء، إلى نقطة ليس فيها سوى
اللغة التى تقوم وحدها بالعمل والأداء، وليس «أنا» بعينها
تنسب إلى هذا الشخص أو ذاك انتساب العمل أو معنى
العمل إلى أصل واحد أو واحد أحد.

ويترتب على هذا الفهم أن معنى الجملة لن يغدو شكلاً أو جوهرًا حاضراً في لحظة إنتاج الكتابة، أو يقع وراءها كما تقع الحقيقة التي تنتظر من يقوم بالكشف عنها، وإنما يغدو المعنى سلسلة من التطورات التي تنتج عن الحضور المستقل للكتابة، بوصفها شبكة اختلافية دلالية من ناحية، وشبكة من الآثار المتناصبة التي تصلها بعلاقات الماضي والحاضر ومن ثم المستقبل من ناحية ثانية.

قد تختلف الطبيعة العلائقية من شبكة إلى أخرى، داخل أنواع الكتابة المتعددة، ومن ثم تختلف أعراف القراءة. ولكن تظل الكتابة، دائماً، بحكم طبيعتها الاختلافية وخصائصها المتناصبة، حمالة أوجه، ولادة معانٍ، تقوم على نوع من الإرجاء المستمر للمعاني التي لا تكف عن التبدل. ولذلك يرى ديريدا في الاختلاف *différance* لازمة من لوازم الكتابة ويتهجاه بحرف (a) ليؤكد المعنى المرجأ الذي لا يدرك إلا داخل اللغة المكتوبة، ويوضح العلاقة بين الاختلاف *diff-ferance* والإرجاء *deferment*، لكي يبرز حضور الكلمة المكتوبة من حيث هي موضوع في ذاتها، ومن حيث ما تختلف به عن المعاني التي تؤجلها في لعبة الاختلافات التي تجعلنا ندرك، دائماً، أن النص الأدبي يمكن أن يعنى العديد من الأشياء.

قد نختلف مع ديريدا، حين يمضى بأطروحته خطوة أبعد، ويحاول إثبات أن الملامح التي عزلها أولاً في الكتابة

حاضرة فى الكلام الذى يجب إدراكه حسب نموذج الكتابة. وذلك مافعله جوناثان كولر فى ما كتبه عن ديريدا، وما توقف عنده تيرى إيجلتون وغيره من نقاد ديريدا الذين أفادوا منه فى الوقت نفسه.

ولكن يبقى لديريدا أنه نقل «الكتابة» من مستوى الغياب إلى مستوى الحضور، ومنحها من الوجود فى الوعى النقدى ما لم يكن لها من قبل، وأضاف إلى الحدوس التى بدأ بها رولان بارت ماجعل رولان بارت نفسه يجاوز الأفق الأول الذى بدأ به الكتابة عن الكتابة. وقراء بارت يذكرون بلا شك ما استهله فى «درجة صفر الكتابة» (سنة ١٩٥٣) حين أكد أن لكل أشكال الكتابة آثارها الباقية المجافية للغة المنطوقة، «فالكتابة لغة مصلدة تحيا وجودا مستقلا». وليست وظيفتها مقصورة على نقل الأفكار أو توصيلها، فهى تجاوز ذلك بما تفرضه علينا، بواسطة وحدتها الصلدة وظلال علاماتها، من صورة شكل لغوى تشكّل قبل اختراعها، فما يؤسس التضاد بين الكتابة والكلام هو أن الكتابة تبدو رمزية دائما.

وعندما أضاف ديريدا إلى هذه الحدوس تأسيسه النظرى الفلسفى لما سماه «علم الكتابة» (أو الجراماولوجيا)، أصبحت الكتابة ملازمة لخاصية النقش، علامة توجد فى العالم، وتحقق الوجود الذاتى بواسطة صلابتها، وبواسطة استقلالها الظاهر وإنتاجها لمعنى هو

معنى مرجأ فى كل لحظة. وبذلك تحتاج الكتابة إلى تفسير دائم، وعلى نحو أدق إلى تفاسير متكررة لا يمكن لواحد منها أن يزعم أنه الأحق أو الأصل أو المركز أو البؤرة، فالكتابة من حيث هى حضور نفى لكل أصل ومركز أو بؤرة. إنها شبكة الاختلافات التى لاتنطوى على ميتافيزيقا المركز الأول أو التوقيف على أصل أو رئيس. وهى قرينة «النص المنفتح» الذى قصد إليه چاك ديريدا، حين قال: «إن النص لم يعد الكيان المنجز للكتابة، لم يعد مجرد محتوى ينغلق عليه الكتاب أو هوامشه، وإنما هو شبكة اختلافات، نسيج من الآثار التى لاتكف عن الإشارة إلى شئ غيرها، أى الإشارة إلى آثار اختلافات أخرى».

ولاتفتح هذه الكلمات أفقا جديدا لفهم الكتابة، من حيث هى حضور فحسب، بل تضيف إلى هذا الحضور وعيا جديدا بالنص، وعيا لايفهم النص إلا من خلال تناصه الذى ينسرب فيه الاختلاف والإرجاء كما ينسرب النسيج فى لحاء شجرة سحرية لاتكف عن التحول والتغير.

وإذا كان التناص يمثل نفيا لمفهوم البنية المنغلقة على نفسها، المنقطعة فى وجودها عن كل ما حولها، فإن مفهوم الكتابة نفسها، على النحو الذى يؤكد حضورها الاختلافى، ينطوى على نفى لفكرة البنية نفسها بمعناها البنىوى الشكلى. إن البنية تفترض يوما فى تصورها الشكلى وجود مركز، أصل، مبدأ ثابت، علة أولى، وتراتب للمعانى. وكل هذه

الأشياء تغدو موضوعا للمساءلة والنقض، والوعى الضدى، بواسطة مفهومي الاختلاف والإرجاء الملازمين للمفهوم الأعم للكتابة.

ويمكن القول بعبارة أخرى إنه إذا كان النص المنغلق على نفسه لازمة من لوازم البنيوية الشكلية، فى بحثها عن شعرية مغلقة، فإن النص المنفتح على ما عداه، وعلى غيره من آلاف النصوص، هو لازمة من لوازم ما بعد البنيوية، ولوازم ما بعد الحداثة فى الوقت نفسه، لازمة تنتقل بها الكتابة بواسطة لازمتى الاختلاف والإرجاء إلى حضور مغاير للأدب ولغته الشارحة على السواء، وهو حضور يجعل من مكان الكتابة - كما يشير رولان بارت - مكانا للارتحال فى أفق لا يحد.

هذا الأفق الذى لا يحد يرتبط فى النهاية بما تنطوى عليه الكتابة من خاصية ملتبسة، بسبب ما يمليه الاختلاف والإرجاء، وهى خاصية تتجلى فى أن الكتابة لا تكف عن وضع معنى لكى لا تكف عن تبخيره وإطلاق سراحه. وإذا تؤكد هذه الخاصية ثورية الكتابة، فى سياق رفضها لأن تعزو سرا أو معنى مطلقا إلى النص أو إلى العالم من حيث هو نص، فإن هذه التورية تطلق عنان ما يسميه رولان بارت «النشاط المضاد للاهوت». وهو نشاط ثورى بحق فيما يرى، لأن رفض تثبيت المعنى هو رفض للأرباب الوثنية وأقانيمها التى تتحول إلى سلطة تقمع مراح الإنسان فى ملكوت الكتابة - الفعل - الخلق - العالم.

مفهوم النص الدلالات القديمة

تشير كلمة «النص» -من حيث دلالتها اللغوية القديمة- إلى ما هو متعين أو محدد، وما هو ظاهر أو بارز، وما هو شائع أو مشهور، وما هو مستقصى، وما هو منسوب إلى أصل يرتد إليه كما ترتد النتائج إلى مسبباتها. وقد قال اللغويون قديما إن «النص» هو الإسناد إلى أول، وهو التعيين على أصل. وروى عن الأزهري قوله: نص كل شيء منتهاه وغايته. ومنه قيل نصبت الرجل إذا استقصيت مسأله عن الشيء حتى تستخرج كل ما عنده. وجاء في «لسان العرب» قولهم: النص في السير هو أقصى ما تقدر عليه الدابة. وفي حديث هرقل إنه ينصتهم أى يستخرج رأيهم ويظهره. ومنه قول الفقهاء «نص القرآن» و«نص السنة» أى مادل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام.

هذه الدلالات اللغوية القديمة توازيها مجموعة من المسلمات التى صاحبت استخدام كلمة «النص» بوصفها مصطلحا نقديا، ولم تفارقه فى سياقات استخدامه النقدى التى لم تفارق دلالة اللغوية القديمة. وأولى هذه المسلمات أن

النص هو المجال المحدد، المغلق، المكتفى بنفسه من حيث دلالة، المقصد الواحد الذى ينطوى على مركز ثابت تنبثق منه كل الأطراف. وثانية هذه المسلمات أن النص هو الواضح الظاهر، الجلى البين الذى لا يحتمل الغموض أو يقبل الإبهام، كيان شمسى الدلالة، شفاف كالزجاج الذى يبين عما وراءه أوضح إبانة. وثالثة هذه المسلمات أن النص أحادى الدلالة، لا تتعدد معانيه، ولا تتكثر مدلولاته، أو تتعدد العلاقة بين داله ومدلوله. إنه ينطلق كالقذيفة من مصدر أوحده إلى هدف واحد. ووظيفته التى هى التوصيل لا تنفصل عن أحادية المركز الأصلى للإرسال الذى انطلقت منه، تبدأ من نقطة محددة لتنتهى إلى نقطة محددة، ولا تميل إلى المراوغة أو الالتباس بين النقطتين، فما فيه نص ليس فيه اجتهاد، وما قصد إلى إرساله هو بعينه ما يتم استقباله. والخلاف بين نقطتى الإرسال والاستقبال هو الخلاف بين الضوء وانعكاسه، بين الصوت وصداه. قد يعنى ذلك أن النص يشحب لحظة الوصول، عبر رحلته التوصيلية التى قد تنقص منه، ولكن الأصل الثابت يظل باقيا، والجوهر الواحد يظل محتفظا بأحاديته.

وتقود هذه المسلمة إلى ما يلزمها، حيث تقتزن أحادية المعنى بأحادية العلة، سواء على المستوى المحايث فى النص، من حيث توليده لمعناه، أو على المستوى المفاوق، حيث يقودنا النص إلى ما هو قبله، ويتصل به اتصال المعلول بعلة، أو النتيجة بسببها. هكذا، أصبح النص مصنوعا يشير إلى

صانعه الواحد، خالقه الأعلى الذى يرجع إليه وجوده، ومالكة المهيمن عليه بحكم سبقه فى الوجود والرتبة أو القدرة على الصنع. والمسافة جد قربية بين هذا الفهم وتصور النص من حيث حال وجوده، أو حال تعرفه، فهو ينتقل انتقالا كاملا من حضور قبلى سابق إلى حضور بعدى لاحق، من وضع أشبه بعالم الممثل إلى وضع أشبه بعالم المثال إذا تحدثنا بلغة الباطنية، أو من وضع أشبه بعالم الحقائق إلى وضع أشبه بعالم المظاهر إذا تحدثنا باللغة الأفلاطونية. الانتقال، فى الحالين، انتقال من كمال الوجود إلى مجلى الوجود. والمسافة ما بين الأول والثانى، فى الحالين، هى المسافة التى لا يتغير فيها النص، من حيث ما يجسده من رمزية الأصل الذى لا يتبدل، بفضل ما يتجسد به من عناصر للثبات تبقى عليه كيانه ما بين حالى وجوده، بحيث لا تؤثر النقلة بين الحالين عليه من حيث هو معطى مكتمل سلفا.

ولذلك تصور الكلاسيون النص بوصفه مرآة للعالم الخارجى، صورة تحاكي حضورا موجودا من قبل أن تعكسه المرآة. والعلاقة بين الأصل والصورة تشبيهة بالعلاقة بين الوعاء وما يحتويه، بين الثوب وما يضمه، بين المرآة وما تعكسه. وكان تشبيه العمل الادبى بالمرآة الصافية، الواضحة، الرائقة، المجلوة كمرآة الغريبة، يعكس هذا البعد الدلالى من فهم النص، بالقدر الذى كان يتجاوب مع تشبيه الوعاء - الثوب/ ومحتواه، فى الإشارة إلى الوجود المسبق

الذى ينقله العمل الأدبى أو يحاكيه النص. وليس هذا البعد الدلالى بعيدا عن التعبيريين الذين فهموا النص بوصفه صورة منعكسة أخرى عن موجود داخلى، سبق اكتماله فى الشعور أو الوجدان، من قبل أن يعكسه النص الذى انقلب إلى مرآة للداخل بعد أن كان مرآة للخارج، وظل فى الحالين صورة لأصل سابق، محاكاة لمعطى مكتمل من قبل، تعبيراً عن حضور ينسخ نفسه بالنص عليه.

وقد لزم عن هذا التصور مفهوم عن المؤلف لا يفترق فى أحادية بعده عن مفهوم القارئ. وتقترن أحادية البعد فى مفهوم المؤلف، داخل هذا السياق، بالعلة الواحدة، بالخالق الواحد، بتصوير المؤلف من حيث هو تكرار بشرى للعلة الأولى بمعناها المطلق فهو، وحده، الذى يرجع إليه كل شئ فى النص. وهو، وحده، مفتاح فهم النص لأنه علة وجوده وسبب خلقه. وحين يستمد النص أحادية معناه من أحادية خالقه، أو صانعه، فإن وظيفة النص الأولى تتحدد فى نقل المعنى الواحد الأحد الذى أودعه فيه المؤلف الصانع بما لا يحتمل اللبس أو الإضافة أو النقص أو الاجتهاد.

هذا الفهم لعلاقة النص بمؤلفه، من حيث هو صانعه الأوحد، هو الذى نفى عن «النص» فى النقد القديم إمكان «التناص» مع غيره من النصوص، وذلك بالمعنى الذى يؤثر على وحدانية المؤلف الصانع، وينكفى بالنص على ذاته كما يرده إلى صاحبه الأوحد. وقد حرصت البلاغة القديمة على

أن تبين عن حدود كل نص في علاقته بغيره بما يرد كل نص إلى صاحبه، بواسطة مجموعة من المصطلحات الوصفية التي تؤكد الملكية، وتورد كل مجتزئ من المصنوع إلى صانعه الأصلي في كل الأحوال. هكذا، تحدثوا عن «الاقتباس» وقسموه إلى ثلاثة أقسام: مقبول، ومباح، ومربود وتحدثوا عن «التضمنين»، وخصروا «حسن التضمنين» بالإبانة عن المأخوذ منه، ورد المصنوع المضمن في مصنوع جديد إلى صانعه الأصلي، على نحو ما أبان ابن المعتز عن المباس ابن الأحنف الذي نقل عنه البيت الثاني من بيتيه:

وهأنذا مستعذب متنصل كما قال عباس وأنفي راغم
تحمل عظيم الذنب ممن تحبه إن كنت مظلوما فقل: أنا ظالم

وكان هذا الحرص على رد كل «مقتبس» أو «مضمن» إلى صاحبه هو الوجه الآخر من الحرص على تتبع أنساب النصوص، والتأكد من أنها صليبة في أعراقها، خالية من النحل أو السرقة، كأنها الخيل العتاق والسلالة كريمة الأصل في نقائنها الذي لا يقبل الدخيل. وكثرة المصطلحات الوصفية الدالة على السرقات، في البلاغة العربية القديمة وكتبها النقدية، إنما هي دلالة أخرى على الهالة التي اكتسبتها فكرة المؤلف الصانع الواحد الأوجد الذي يرد إليه كل وجود النص المصنوع وحضوره. إنها دلالة على رغبة دفيئة في عدم التشريك بالآنا الأعلى لهذا

المؤلف -الصانع، وعدم إثبات ذوات أخرى فى المجال الفاعل لهذه الأنا، وهو التأليف أو الصنع. وإذا كان هذا المؤلف الصانع واحد لا شريك له، فى نصه، فإن وظيفة القارئ والناقد والبلاغى جميعا هى التأكد من تلك الوجدانية، وتنقيتها من كل ما يشوبها. وتلك رغبة ظلت مسؤولة عن التهورس فى إثبات الملكية بتصفية كل ما قد يشوب علاقة المصنوع بصانعه، ومحاصرة شوائب هذه العلاقة بمصطلحات تكاثرت عبر الزمن، عن السرقات والتضمين، وعن الابتكار والإبداع، وعن المعانى العقم والمعانى المفترعة.

ومن اللافت للانتباه أنه لم يتم الخروج على العلاقة الثابتة بين النص المصنوع وصانعه، تراثيا، إلا بالخروج على مفهوم المؤلف الواحد الأحد، وذلك ضمن الخروج على النص الأدبى الرسمى، النقلى، السائد، بكل ما انطوى عليه هذا النص من معنى «التوقيف» والإسناد إلى «رئيس أكبر». وقد حدث ذلك مع بلاغة المهمشين والمقموعين، وبواسطتها، تلك البلاغة التى استبدلت بالمؤلف الواحد المؤلفين المتعددين، وبالنص التوقيفى المفلق النص المفتوح الذى لاينكفى على صاحبه فى صورة واحدة، بل تتعدد صورته بتعدد المجموعات التى لا تكف عن إعادة إنتاجه عبر العصور، تماما كما حدث مع «ألف ليلة وليلة» وغيرها من النصوص التى ظلت هامشية، لا تأبه بالتوقيف أو النسبة إلى مؤلف واحد.

ومعنى ذلك أن ثمة علاقة يمكن رصدها بين مفهوم النص المغلق الذى ينتسب إلى مؤلف واحد هو علة وجوده، تراثيا، وبين التصورات الاجتماعية السياسية، والفكرية النقلية، عن المجتمع المغلق الذى ينكفى على حاكمه الأوحد، كأنه العلة الأولى لوجوده. إن العلاقة بين النص وصانعه الأوحد، فى مثل هذه التصورات، شبيهة بالعلاقة بين المجتمع وحاكمه، على مستوى الروابط السببية التى يغدو بها النص نتيجة لفعل سبق تصوره فى ذهن صاحبه، وعلى مستوى الروابط التراتبية التى تغدو بها قراءة النص استجابة إذعانية من القارئ المستقبل إلى المؤلف المرسل الذى يغدو صورة أخرى من الحاكم المطلق الذى لا يقبل سوى الإذعان إلى سلطته المطلقة، وحين تنعكس هذه العلاقة، ويغدو النص - النتيجة سببا لنتيجة لاحقة، تظهر العلاقة بين النص نفسه والقارئ له من منظور مقارب، منظور يؤكد سطوة النص التى هى مجلى آخر من سطوة من ينتسب إليه تأليفا وصنعا، فتفرض سطوة النص طابع السلب على عملية استقباله، وطابع الدونية على فاعل هذه العملية، وذلك بالقياس إلى الفاعل الأول للنص الذى يظل - أعنى النص - يشير إلى صانعه بوصفه العلة الفاعلة فى كل الأحوال، ويشير إلى قارئه بوصفه المعلول المفعول به فى كل عمليات الاستقبال.

وإذا كانت هذه العلاقة تنطوى على ثنائية الأعلى والأدنى، فى عمليات الإرسال والاستقبال على السواء، فإنها تنطوى على معنى من معانى الملكية التى تتأكد بالعدد الوافر الوفير من المصطلحات البلاغية المتوارثة. والنص النفيس، مع وفرة هذه المصطلحات، هو النص الذى يدخل فى باب سلامة الاختراع من الاتباع. يدل على صانعه دلالة السبب المباشر على النتيجة، ولا يشرك به غيره، وينقل عنه دون قصور أو عجز، ويصله بالقارئ وصل الرسالة التى تنقل عن مرسلها ما لا يجاوز المقصد الأول منها. وإذا كان لاحتواء ذاتيا للنص، فى هذا الفهم، فإن حضوره الثانوى يسقط نفسه على القارئ الذى يغدو بدوره، وسيطا سلبيا، مرآة أخرى ينعكس عليها المعنى، دون أن يقوم بخلقه أو صنعه. إن القارئ كالنص، فى هذه التصورات، كلاهما معلول للعلة الأولى التى هى المؤلف، وكلاهما يستمد حضوره من هذه العلة التى لاوجود لأخرى سواها.

وإذا كان النص ينقل ما نص عليه المؤلف، وما قصد دون أن يضيف له، فإن قيمته هى سلبه، من هذا المنظور، ما ظل وجوده شبيها بوجود سطح المرآة الصافية التى تتسم بأمانة النقل، لكن دون أن يكون لها دور فيما تنقل. وسلب القارئ صورة أخرى من سلب النص. لا اجتهاد للقارئ مع النص، ولا قدرة له على الإسهام فى الإنتاج. إنه سجين

علامات التنصيص المضمرة أو الظاهرة. وإنجازته الذى يعنى قدرته على استخلاص المعنى المنصوص عليه تعنى، فى التحليل الأخير، عجزه عن الإضافة أو المشاركة فى صنع هذا المعنى.

ما صورة الناقد الملازمة لكل هذ المسلمات والتصورات؟ إنها صورة لا تختلف عن صورة القارئ كثيرا، فالناقد قارئ آخر. يستقبل ما يرسل إليه دون أن يكون له إسهام فى إنتاجه، مرآة أخرى تعكس مايقع على صفحتها دون أن تغيره، موصل أمين ينقل عن النص بلا إضافة إليه. ولكنه قارئ ممتاز يفترق عن القارئ العادى كميا لا كيفيا. ويرجع امتيازه إلى الجهد الزائد الذى يبذله فى الوصول إلى المعنى الأوحد للنص فى مستوياته الأعمق. وإذا كان المعنى موجودا فى النص، قبل مقاربتة، كآته السر الذى أودعه الصانع فى صنعته، فإن وظيفة الناقد هى الكشف عن ذلك الموجود من قبل، ذلك الكامن فى باطن النص كآته جوهره المحايث فى المركز من بنيته التى هو كلمتها.

الناقد، فى هذه الصورة، أشبه بالفائض على الدرة اليتيمة فى بحر النص، يكد ويشقى إلى أن يصل إليها فى مكنها النائى، بعيدا عن القراء العاديين. لكن الدرة اليتيمة موجودة قبل الكشف عنها، وتنتظر من يتحمل مشقة رحلة الوصول إليها فحسب. والفارق بين الناقد وغيره من النقاد،

فى التميز والقيمة، هو فى درجة القدرة ومداها، فى رحلة اكتشاف هذه الدرة اليتيمة التى اعتدنا أن نطلق عليها معنى النص، والتى ظللنا لسنوات طويلة نسقط عليها صفة التوحيد التى نعزوها إلى صانع النص - المؤلف الذى لا يشاركه أحد فى ملكية صنعه.

لكن الناقد الذى يصل - كالفائز - إلى الدرة اليتيمة يكتسب من تفرد هذه الدرة، ومن تفرد صانعها فى الوقت نفسه، سلطة الجزم بامتلاك المعنى الوحيد للنص، وصفة اليقين بأنه لا معنى آخر للنص سوى هذا المعنى الوحيد، فيغدو الناقد هو الحكم الذى لا بد أن ترضى حكومته فى كل الأحوال، والسلطة المرجعية الصارمة المخولة - دون غيرها - حق النطق باسم المؤلف الصانع. وحين يغدو نقد هذا الناقد مرآة ينعكس عليها المعنى الوحيد للنص يغدو الناقد نفسه مرآة تنعكس عليها صورة الصانع المرسل للمعنى الواحد الأحد. هكذا، يغدو النقد «سلطة» الناقد التى لاتعرف النسبية، أو تعترف بحق الاختلاف، أو تؤمن بحتمية التعدد، بل السلطة المتعالية للناقد الأعلى الذى ينطق المعنى الواحد الأحد للنص ويفرض الإجماع عليه والتصديق به على القارئ (القراء) الأدنى الذى لا يملك سوى خنوع الاستسلام وسلبية الاستجابة والسمع والطاعة لما يلقى.

هذا المجلى الذى يتجلى به الناقد، من حيث تولد صورته عن دلالة الرحلة التى يقوم بها، حين يكشف عن الدرة

اليتيمة، ومن حيث نيابته عن الفاعل الذي يحل محله في
المكانة والرتبة، ينطوي، بدوره، على معنى جذري من معاني
النص في النهاية. هو معنى النسبة إلى أصل واحد، مركز
واحد، علة واحدة، فالناقد «ينص» على معنى واحد، هو
«المعنى» بآلف لام التعريف أو ألف لام العهد، و«النص» فيما
قال ابن الأعرابي قديما هو الإسناد إلى الرئيس الأكبر، وهو
التوقيف، وهو التعيين على شيء واحد محدد لا يقبل التغير أو
التنوع أو الاختلاف.

من العمل الأدبي إلى النص

«إن نظرية النص لا يمكن أن تتم إلا مع ممارسة فعلية للكتابة». تلك كانت كلمات رولان بارت التي اختتم بها مقاله الدال بعنوان «من العمل الأدبي إلى النص»، وهو مقال يسجل التحول الذي طرأ على النظرة الحديثة التي كانت تهتم بحال وجود العمل الأدبي (على نحو ما حدثنا رينيه ويليك في كتابه «نظرية الأدب» الذي أصبح من كلاسيكات النقد الحديث) واندياح هذه النظرة في الاتجاه الأحدث الذي انتقل من مفهوم العمل الأدبي إلى مفهوم النص. هذا الانتقال يوازي تزايد الوعي المحدث بالكتابة، وتأكيد حضورها الذاتي على نحو متصاعد. ولم يكن من قبيل المصادفة أن تتشكل نظرية النص، في كتابات ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية على السواء، بواسطة اجتهادات مجموعة «تل كل» Tel Quel التي يمثلها رولان بارت وچاك ديريدا وچوليا كريستيفا (تلميذة بارت) وفيليب سولرز، منذ أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، وهي المجموعة نفسها التي أسست، بدرجات مختلفة، المعاني المحدث لمفاهيم «الكتابة» وحضورها. ولذلك فإن ربط رولان بارت بين اكتمال نظرية النص والممارسة الفعلية للكتابة إنما هو مظهر آخر للصلة بين الاتجاهات

المحدثّة في الأدب والنقد، خصوصاً في المنطقة التي يغدو بها
النقد «كتابة»، بالقدر الذي يغدو به الأدب «نصاً».

ومفهوم النص عند بارت مفهوم مرواغ ليس من السهل
الإمساك به، وذلك بسبب طبيعة «كتابة» بارت التي تختفي
فيها المسافة بين التأصيل النظري والإنشاء الإبداعي. إذ
حين يكون النقد «كتابة» بالمعنى المحدث للكتابة فإن النزوع
العام إلى تدمير مركزية «اللوجوس» يعني تدمير مركزية
المفهوم الوحيد الذي يمكن أن تؤديه الكلمات التي يكتبها
الناقد. وفي الوقت نفسه، يعني هذا النزوع إطلاق حرية
القارئ في إعادة كتابة ماخطه الكاتب بارت من كتابة يمكن
أن تتولد بها كثرة من التفسيرات، تقتزن بالدلالة التي أكدها
بارت نفسه، حين اقتبس في مقاله «من العمل الأدبي إلى
النص» اسم الكائن الذي سكنته الشياطين (في مفتح
الفصل الخامس، من إنجيل مرقس) الذي أجاب يسوع
المسيح بقوله - عندما سأله عن اسمه - «اسمى جوقة لأنا
كثيرون» (م، ٩). ولكن يمكن الإمساك بالمتعدد المتكرر على
نحو ما، عندما نبدأ بالخصائص السبع التي مايز بها بارت
بين «العمل الأدبي» Œuvre «والنص» Texte، وذلك في مقاله
الذي جعل عنوانه «من العمل الأدبي إلى النص». وهناك
ترجمة عربية جيدة لهذا المقال قدمها عبدالسلام بنعبد
العالى، ضمن ما اختاره من نصوص رولان بارت التي

أصدرها بعنوان «درس السيميولوجيا» وقدم لها عبدالفتاح كيليطو، وصدرت عن دار توبقال في الدار البيضاء ١٩٨٦.

وأولى هذه الخصائص أن الفارق بين العمل الأدبي والنص هو الفارق بين المنتج المنجز وعملية الإنتاج، بين المدلول والدال، فالعمل أقرب إلى الموضوع قربه من المادة التي تشغل حيزا في فضاء الكتب، أما النص فهو حقل منهجي لا نعايشه إلا في نشاط الإنتاج أو الممارسة. إنه ينتج في فضاء العلاقات بين القارئ والمكتوب، هذا الفضاء هو موقع إنتاجية الكتابة. ويعنى ذلك أن ما ينطبق على الكتابة ينطبق على النص وأن كل ما قيل عن تدمير الغائية والأصل الواحد في الكتابة يقال عن النص، فالنص أفق ممتد من الاحتمالات اللانهائية، وحضوره يعنى حضور القارئ الذي يسهم في إنتاجه، وعلاقته بهذا القارئ (على النقيض من علاقته بالكاتب) هي علاقة الإسهام في صنع يظل في حاجة إلى إعادة إنتاج دائمة.

وثانية هذه الخصائص أن النص، في مقابل العمل الأدبي، لا يخضع لتراتب الأنواع أو تحديداتها الصارمة. إنه نشاط ينتهك الحدود والأعراف، يخلخل الأنواع والأجناس والتصنيفات القديمة، فهو بدعة لا تكف عن الخروج على السائد ومناوشته. والنص، من هذا المنظور، يحمل الكثير من صفات الوعي الضدى، لأنه لا يستكين إلى معنى، ولا يهدأ في دلالة واحدة. وبقدر عدائه لأحادية المعنى وواحدية الدلالة،

فى عملية إنتاجه وإعادة إنتاجه، ينقلب على نفسه فى اللحظة التى نتصور فيه أننا قد أسرنا مغزاه بشكل نهائى. ويتفجر وعيه الضدى على نحو ينقل انقسامه الدائم من مكوناته التى لا تكف عن ملازمة فاعلية الاختلاف والإرجاء إلى مكونات وعينا، سواء فى علاقتنا به أو علاقتنا بالعالم الذى يغير من نظرتنا إليه.

وثالثة هذه الخصائص أن النص، فى مقابل العمل الأدبى، قرين فاعلية الدوال ومراحها العفوى، ويؤكد الإرجاء اللانهائى للمدلول. وإذا كان النص يودى وظائفه بوصفه نشاطا يجاوز المؤلف، ويبده بوصفه المركز المحدد والضامن للحقيقة وصوت المعنى المعطى من قبل، فإنه يقترن بالطبيعة المراوغة للكتابة التى لا تكف عن وضع معان، ولكن لى لا تكف عن تبخيرها وإطلاق سراحها. ولذلك يتسم النص بالرمزية الدائمة، فى مقابل العمل الأدبى الذى تتقلص رمزيته فى أحادية التمثيل الكنائى أو الأليجوريا الفقيرة. والنص ينقلنا إلى حضور اللغة من حيث هى أبنية لا مركز لها، ولا تعرف الانغلاق على بؤرة محددة. ولذلك يظل النص حمال أوجه، تتكرر مدلولات نواله إلى مالانهاية. وإذا كانت القيمة المحولة إلى المكانة الفخيمة للدال هى لذة النص، فيما يقول بارت، فإن هذه القيمة تقترن بتدفق الدال فىضا من المدلولات المرجأة التى تنقلب إلى نوال تنقلب، بدورها، إلى مدلولات، وتظل حائمة من حيث هى نص يأسر، ويتأبى على

كل مشابهة. واللذة، بهذا المعنى، قرينة مراح الدوال الذى يصون النص ويحمى تمرده على الاستهلاك المعتاد. وطابعها الإرجائى الخلافى يفرض على القارئ أن ينتقل من صورة المستقبل المستهلك المخدر إلى صورة المنتج الفاعل الذى يقول حاله: أنا لا أستطيع أن ألقى مخدرا ما تحمله أيها النص المراوغ من دوال، لأنى لا يمكن إلا أن ألقى ما تحمل كما ألقى النار والفوضى المفزة.

ورابعة هذه الخصائص أن النص هو المفرد بصيغة الجمع إذا استخدمنا لغة أدونيس، فهو المتعدد دوما، المتكرر أبدا، إن إفراده لا يتحقق إلا بإرجائه. وقراءته تتعدد بتعدد الأنشطة التى يؤديها. ومن ثم لا يمكن الحديث عن «مقدرة أدبية» تكون بمثابة علم استقرائى استنباطى للقراءة، على نحو ما فعل جوناثان كولر فى كتابه التأسيسى عن «شعرية البنيوية» حين حمله الحلم البنيوى إلى البحث عن صياغة علمية لآليات القراءة، وذلك بواسطة البحث عن أبنية الاستجابة القرائية الكامنة المتحددة فى النهاية، تلك التى أطلق عليها اسم «المقدرة الأدبية» مفيدا من المصطلح اللغوى عند شومسكى. ولكن هذه المقدرة -أيا كانت صورتها- لا تنطوى على معنى الأحادية اللازم لهذا النوع من العلم، وذلك بسبب الطبيعة الاختلافية لعلاقات النص المنقسمة دائما والمشتتة أبدا، والقائمة على الإرجاء فى أغلب الأحوال. وشبيهه بمقدرة القراءة، من حيث الاستحالة، كل الأحلام

البنوية التي تبددت عن «أجرومية النصوص»، وهي أحلام ارتبطت بأمل ضائع فى البحث عن قوانين كلية محايدة، محدودة، يمكن أن ترتد إليها التجليات الظاهرة للأعمال الأدبية التي افترض البنيويون أنها لابد أن تنطوى على وحدة بنوية كامنة وراء تكثرها الظاهري. ولايختلف الوهم السابق عن الوهم الملازم عن الأصل الواحد للعمل، فالنص - كالكتابة - لاينطوى على أصل محدد أو علة واحدة، وتناصه المحايث يعنى تعدده على مستوى الحضور الذى هو شبكة علائقية معقدة لايمكن اختزالها فى بعد واحد، ولايمكن إغلاقها على نفسها فى أى مستوى من مستوياتها. ولذلك فإن علاقة النص بالنصوص السابقة عليه أو الموازية له أو حتى اللاحقة عليه لا تختلف عن علاقته بالعالم، فالعالم فى النهاية نص مواز، متغير، يتفاعل معه النص فى لحظة القراءة التى هى لحظة إنتاج، ومن ثم لحظة كتابة.

وخامسة هذه الخصائص أن النص، المقابل للعمل الأدبي، ليس حلقة من حلقات تكميم النوع، فى سلالة ترتد الى جد أكبر، هى سلالة تطور الأنواع. وليس فردا من أفراد عائلة تنتسب الى أب واحد يعدد أبنائه أو أعماله. النص - كالقراءة - يتيم الأبوين بالمعنى الذى يحرره من الانتساب إلى أصل ثابت، ويحرره من أسر أن يكون صورة لصاحبه أو ظلا شاحبا لوجوده، أو حتى مرآة تنعكس فيها - ضمن ما ينعكس - شخصية مؤلفه أو كاتبه.

وإذا كان النقد الحديث قد درج على تشبيه العمل الأدبي بالكيان العضوى الذى ينمو بفعل التكاثر الحيوى، منذ عصر الرومانسية، كما تنمو الشجرة من البذرة، أو ينمو الإنسان من الخلية، ويترابط ترابط أجزاء الشجرة وأعضاء الإنسان، فإن النقد المحدث يستبدل بتشبيه الكائن العضوى تشبيه الشبكة التى لانهاية لخطوطها وعلاقاتها، الشبكة التى لا تشير إلى نقطة واحدة بوصفها محطة انطلاق أو محطة وصول، بل تتعدد أطرافها، مداخلها ومخارجها، بتعدد خيوطها دون أن يكون لخيوط واحد ميزة على غيره من الخيوط فى تعقد الشبكة. إن النص يمتد أفقيا ورأسيا مع هذا التشبيه، وفى كل اتجاه يقع بينهما، دون أن تقتصر حركته على اتجاه واحد يعقله أو يسجنه فى معنى بعينه.

وسادسة هذه الخصائص أن النص إنتاج فى مقابل العمل الذى هو موضوع استهلاك. مفهوم العمل يقتصر بتصور الأثر الأدبى بوصفه استقبالا لمعطى منجز من قبل، واستهلاكه يعنى فضّ المعنى الذى ينطوى عليه، وتمثله دون فاعلية من القارئ أو إضافة. وعلى العكس من ذلك النص الذى ينطوى على حضور القارئ فى لحظة تشككه، ويتطلب بعد تشككه إلغاء المسافة الفاصلة بين نشاط القراءة والكتابة، وجعل القراءة صورة أخرى من نشاط الكتابة. وإذا غير هذا الفهم من تصور القراءة، حين يجعلها نشاطا موازيا ومقاربا فى آلياته الوظيفية، فإنه يغير من تصور النقد، على نحو لا

يغدو معه الناقد شبيهاً بالغائص على المعنى الموجود من قبل، بل يغدو صورة أخرى من الكاتب، في المجال المماثل الذي يغدو به النقد نصاً من نصوص الكتابة. أعني نصاً تنتفى عنه سمات الأحادية على مستوى الدلالة الناتجة، وسمّة التميز أو التفرد على مستوى علاقته بغيره من النصوص، وسمّة المغايرة الكيفية والنوعية على مستوى العلاقة بالنص الأدبي المقروء. وإذا كانت الصورة التقليدية للناقد قرينة اكتشاف المؤلف من وراء عمله، ومن ثم أقانيمه الخاصة: المجتمع والتاريخ والنفس والحرية، فإن الصورة المحدثّة لهذا الناقد «الكاتب - القارئ» هي صورة المرتحل في أفق يدفعه إلى معاودة الكتابة في كل مدخل أو مخرج من مداخل القراءة ومخارجها. ولعل ذلك هو ما قصد إليه رولان بارت عندما قال: إن الخطاب حول النص ليس سوى «نص» في نهاية الأمر.

أما الخاصية السابعة والأخيرة، فهي الخاصية المقترنة بلذة النص. وهي الخاصية التي ميزها بارت بكتاب مستقل أصدره عام ١٩٧٣ عن «لذة النص» في العام نفسه الذي أصدر لراسته عن «نظرية النص». وتلك خاصية ترد المتعة العابرة إلى العمل الأدبي، وتخص النص باللذة الدائمة متعددة الأبعاد. وهي لذة بعيدة عن متعة الاستهلاك، قرينة البهجة المصاحبة لنشاط الإنتاج الذي لا يفارق معنى الكتابة والنص على السواء. وإذا كان النص ينتج من فضاء

العلاقات بين القارئ والمكتوب، وداخل هذا الفضاء في الوقت نفسه، فإن حال وجوده الذي يقع بين الطرفين، والذي يصل بينهما في نشاط متحرر من كل قيد، قرين فرحة الخلق التي يعاد تشكيلها مع كل ممارسة لهذا النشاط. وهي فرحة تقرر بين معاشة النص، والممارسة الاجتماعية بأكثر من معنى، خصوصاً في الدائرة التي يغلو بها النص فضاء اجتماعياً ينطوي حيزه على كل لغة تحيط به أو يتماس معها، في كل فعل من أفعال الممارسة الاجتماعية.

ما الذي تعنيه هذه الخصائص في النهاية؟ إنها تعني أن النص ليس موضوعاً ثابتاً، ليس كياناً مستقلاً بنفسه، منكفئاً على ذاته، ليس حضوراً مستقلاً عن مدركه الذي هو بعض فاعله وبعض وجوده. وإذا كان مصطلح «النص» مع هذه الخصائص لا يتشياً في لغة شارحة فقيرة الدلالة، فإن التنظير له يتضمن معنى من معاني اللغة الشارحة، ومعادة ما يحل محلها من نقد يقوم على ترجمة الرسالة المحددة سلفاً، ولا يعني ذلك كله سوى فهم «النقد» بوصفه ممارسة من ممارسات «الكتابة».

ترجمة الأدب والتفاعل بين الثقافات

لعل من أطلق المثل الإيطالي الذي يصف المترجم بالخيانة كان يعنى شيئاً قريباً مما قصد إليه عالم الأدب المقارن أولريش فايسشتاين عندما وصف الترجمة بأنها «الخيانة الخلاقة» Trahison Creatrice إذ يظل معنى الخيانة في الحالين مرتبطاً بالإفشاء، وباقتراف فعل أشبه بالفعل الذي اقترفه بروميثيوس عندما سرق النار من الآلهة الوثنية، ليقدّمها هدية إلى البشر، يعلمهم بها رمزية المعرفة والخلق والتمرد على السواء.

صحيح أن الشكوى من استحالة الترجمة، في حالات بعينها، قديمة لا ترجع إلى الرومانسيين، كما نتخيل عادة، بل ترجع إلى القرن الثالث للهجرة، التاسع الميلادي، في عبارات الجاحظ المتكلم المعتزلي الشهير الذي ذهب إلى أن الشعر لا يترجم، وذلك في سياق من الوعي المتكرر بصعوبة ترجمة الشعر، ذلك الوعي الذي وصل إلى ذروته في الاتجاهات الرومانسية التي قامت على الإيمان بتفرد التجربة الإبداعية التي تصل إلى ذروة كثافتها اللغوية في الشعر. ومع ذلك، فإن الشكوى من خيانة الترجمة عند كثير من الرومانسيين،

من أمثال الشاعر الألماني جوته (١٧٤٩-١٨٣٢)، لم تمنع من ترجمة الشعر خاصة، والأدب عامة، بل لعلها أكدت ضرورة التحدى، ومواجهة المهمة الصعبة، وهى ترجمة ما يتأبى على الترجمة، فى فعل كان يشير إليه جوته نفسه عندما قال:

«على المترجم أن يقترب مما يستعصى على
الترجمة، حتى يساعدنا على أن نفهم كل أمة
ولغة غريبة علينا».

والواقع أن الرغبة فى فهم وحدة الجوهر الإنسانى الكامن وراء مظاهره المتكثرة المتعددة المتنوعة كانت أحد الدوافع التى دفعت غير واحد من الرومانسيين إلى اكتشاف مجالى حضور هذا الجوهر المتحد فى إبداعات الأمم المختلفة ولغاتها، وذلك على النحو الذى دفع جوته إلى الاطلاع على ترجمة مستشرقى عصره للشعر العربى القديم، وبخاصة الشعر الجاهلى، ومحاولة إعادة صياغة بعض هذا الشعر فى إبداع مواز، وثيق الصلة، بالقطع، بالاتجاهات المائزة التى انطوى عليها إبداع جوته، والتى كان «الديوان الشرقى» دليلا عليها (على نحو ما يمكن أن نقرأ، تفصيلا، فى كتاب كاتارينا مومرن المهم عن «جوته والعالم العربى» الذى أصدرته سلسلة «عالم المعرفة» الكويتية سنة ١٩٩٥). والمسافة قريبة بين هذه الرغبة والرغبة الموازية التى انطوت عليها العلاقة بين الرومانسية والشرق، سواء على مستوى

الموضوع العربى الإسلامى فى إنتاج ألكسندر بوشكين (١٧٧٩-١٨٣٧) أو الإحياءات العربية الإسلامية فى كتابة ميخائيل ليرمونتوف (١٨١٤-١٨٤١)، فضلا عن شعر الشاعر الروسى إيفان بونين Bunin (١٨٧٠-١٩٥٤) (على نحو ما أوضحت مكارم الغمرى فى كتابها «مؤثرات عربية وإسلامية فى الأدب الروسى» الذى صدر عن «عالم المعرفة» سنة ١٩٩١).

هذه الرغبة الإنسانية لم يعرفها التراث العربى فى مجال الشعر، لأسباب سنتوقف عندها وقفة خاصة. ولكن المبدأ المرتبط بتحديات الترجمة ومواجهة مهمتها الصعبة ظل قائما فى التراث العربى فى مجالات متنوعة، ارتبطت بالحاجات العملية التى انطوت عليها الثقافة العربية القديمة فى عصور ازدهارها وانفتاحها على غيرها. غير أن هذه الحقيقة لم تمنع من وجود نوع من الاستثناء، دفع مترجما عربيا قديما لانهرفه إلى محاولة ترجمة بعض أشعار هوميروس إلى العربية، رغم تحذير الجاحظ من ترجمة الشعر. وكان المنطق الذى يبرر ذلك بسيطا، فيما يحكىه أبو سليمان المنطقى (نقلا عن كتاب «صوان الحكمة») فى عبارات تبدو كما لو كانت ترد على الجاحظ دون سواه، عندما تقول:

«ومعلوم أن أكثر رونق الشعر ومائه يذهب عند النقل، وجل معانيه يتداخله الخل عند تغيير ديباجته، ولكنى مع ذلك أتيت ببعضها لإفصاحها... عن كل معنى دقيق وعلم غزير».

هذه العبارات القديمة التي ترجع إلى القرن العاشر الميلادي تحتوي على مقدمة الحاول التي أخذت تشيع منذ القرن التاسع عشر في أوروبا، والتي واجهت استحالة ترجمة الشعر بمجموعة من الوسائل. أولها الاقتصار على ترجمة مدلولاته أو معانيه، وآخرها محاولة إعادة نظمه في اللغة المنقول إليها، أو محاولة تقديم كتابة ثانية للشعر الأصل في اللغة الثانية. والمثال المتفرد على إعادة نظم الأصل في لغتنا العربية الحديثة هو إلياذة هوميروس نفسها التي قام بترجمتها سليمان البستاني (١٨٥٦-١٩٢٥) نظماً، في جهد مضمن استغرق قرابة عشرين عاماً، وصدرت الترجمة عام ١٩٠٤ فأقامت الحياة الفكرية في الأمة العربية، على نحو ما يصور ذلك الكتاب الفريد الذي حرره نجيب متري (مؤسس دار المعارف وصاحبها الأول) بعنوان «هدية الإلياذة» (١٩٠٥) وجمع فيه «ما كتبه أرباب المقامات الساسية وأصحاب الصحف والمجلات والأدباء والشعراء عند ظهور الإلياذة مع تفصيل الحفلة الوطنية التي أقيمت إكراماً لمصاحبها الفاضل».

وربما كان أهم الأمثلة البارزة على تقديم كتابة شعرية ثانية، لا تدخل في مجال النظم العمودي، هي ما قام به الشاعر السوري أنونيس (على أحمد سعيد) سواء في ترجمته اللافتة للأعمال الشاعرية الكاملة لشاعر فرنسا المعاصر إيف بونفوا (دمشق ١٩٦٨) أو ترجمة الأعمال

الكاملة للشاعر الفرنسي سان جون بيرس الذي حاز على جائزة نوبل عام ١٩٦٠، وذلك من خلال نموذج قصيدة النثر التي تخلق إحياء شعريا خاصا، ومن يراجع ترجمة أدونيس لهذين الشاعرين يجد ما يؤكد أن الاستحالة التي تحدث عنها الجاحظ ممكنة، فقد استطاع أدونيس أن يخلق نصا شعريا مقابلا، كتابة ثانية لشعر سان جون بيرس وإيف بونفوا، على نحو يؤكد ما سبق أن أشار إليه جوته من ضرورة الاقتراب من كل ما يستعصي على الترجمة. وتمتزج شعرية أدونيس بشعرية بونفوا في صيغة تبرز مفارقة اللغة الإبداعية على النحو التالي:

الكلمات كمثل السماء

لا نهائية

لكن كلها فجأة في حفرة الماء الصغيرة

هذه المفارقة التي تصوغها الكتابة الثانية هي فعل «الخيانة الخلاقة» الذي يقترفه المترجم عامدا، لأنه لا يريد أن يعزل المعرفة أو الإبداع في لغة دون لغة أو أمة دون أخرى، بل ينقل هذه المعرفة وهذا الإبداع في فعل، من أفعال الخيانة التي اقترفها بروميثيوس الذي حطم أسوار العزلة المفروضة على تلهب المعرفة المقدسة، فأشاعها بين بني الإنسان جميعا.

- ٢ -

هذه الإشارة إلى «الخيانة الخلاقة» هي التي تبرر تصور الترجمة بوصفها عملية تعرف وتفسير وإعادة

اكتشاف فى آن. وليس من قبيل المصادفة أن تزدهر هذه العملية المعقدة، فى اللحظات التاريخية لنهضة الأمم وتقدمها، وذلك عندما تمتلئ «الأنا» بالرغبة فى الخروج من عزلتها، وتعرف نفسها فى مرآة الآخر، وتعرف الآخر فى مرآتها. فى هذه اللحظات التاريخية، بقدر ما تسعى الأنا إلى تعرف الآخر وسماع صوته وإنطاقه بلسانها المبين، فإنها تريد أن تتعرف التعرف المجدد على لغتها، أو على مدى إبانة هذا اللسان المبين، وهو ينطق صوت هذا الآخر، ويشكله فى نبرة متميزة ونغمة. وليس من الضرورى أن يكون الآخر، فى هذه اللحظات، هو العدو، أو الغازى، بل يمكن أن يكون المغاير الذى ينتج تعرفه معرفة جديدة بالأنا ومعرفة كاشفة بلسانها.

ولكن إنطاق الآخر بلسان الأنا يعنى إخضاع هذا الآخر لنبرة اللسان الخاص لهذه الأنا وطرائقه المتميزة فى الأداء، ومن ثم جذبه إلى دائرة إبداعها، وتأويله حسب الأبنية الشعرية أو اللاشعورية التى تنطوى عليها ثقافة هذه الأنا، والتى تميزها أو تتميز بها فى كل مرحلة من مراحل تاريخها المتغير.

وإذا كانت الأنا التى تمتلئ بالرغبة فى الخروج من عزلتها تتخذ من الترجمة نافذة تتطلع منها إلى العالم المتقدم للآخر، ووسيلة للحوار معه، فإن هذه الأنا تعيد إنتاج صورة هذا العالم المتقدم بفعل الترجمة، وتنقله من صورة الكيان

المخيف الغريب الخطر الذى يتأبى على الفهم، والذى يهدد الوجود، إلى صورة الموضوع الذى يمكن تفكيكه وتعرف أسرارهِ، والحوار معه بما يقرب هذه الأنا من حلم مستقبلها الذى يرتهن بعلاقتها بهذا العالم. ويحدث شئ مشابه مع الآخر فى علاقته بهذه الأنا، فهو - بدوره - يمر بلحظات تاريخية تتوهج فيها رغبته فى تعرف الأنا التى تدق أبواب الحوار معه، أو تفتحها، متطلعة إلى الإسهام فى صنع عالمه. فى هذه اللحظات، يسعى الآخر، بدوره، إلى أن يتفهم الأنا، ويترجمها لنفسه، كى يعى كل خباياها الدفاعية أو الدافعية.

هذا التصور هو الذى يفسر تلهفنا على الترجمة وإلحاحنا عليها، حتى من قبل أن يترجم رفاعة الطهطاوى (١٨٠١-١٨٧٣) «وقائع الأفلاك فى أخبار تليماك» عن «مغامرات تليماك» التى كتبها فرنسوا فينلون (١٦٥١-١٧١٥) فجعل الترجمة تنطق مشكلاته مع الحكم المطلق فى عهده، وتنطق توتره فى منفاه فى السودان، وتنطق تطلعه إلى التقدم، وتنطق السياق الثقافى للسان العربى الذى كان لا يزال مشدودا إلى زخرف السجع ومحسنات البديع.. وقد كان الطهطاوى يعرف - منذ «تخليص الإبريز فى تلخيص باريز» - «أن اللسان الفرنساوى.. لا يتلاعب بالعبارات ولا بالمحسنات البديعية اللفظية... وكذلك غالب المحسنات البديعية المعنوية» وأن ما يعد من المحسنات فى اللغة العربية قد يغدو «ركاكة» فى هذا اللسان.

هذ الوعي باللغة الفرنسية وعى مجدد باللغة العربية نفسها، وهو حالة من حالات التعرف التى لا تقتصر على لغة تغدو مرآة لثانية، أو العكس، بل حالة تمتد إلى تعرف الثقافة التى تحتوى عليها كل لغة وتنطقها، كما تمتد إلى الحلم الذى تحتوى عليه لغة الثقافة الناهضة لتحقيق التقدم. فذلك هو ما جعل الطهطاوى يصل تعرفه لغة الآخر (الفرنسى) بتعريفه بدستور هذا الآخر (La Charte) ليؤكد أن العدل أساس العمران الذى يقوم على أن سائر المواطنين مستوون قدام الشريعة، وأن كل واحد منهم متأهل لأخذ أى منصب كان وأى رتبة كانت، وأنه لا يمنع إنسان من أن يظهر رأيه وأن يكتبه ويطبعه، وأن الدعوى الشرعية تقام على الملك وينفذ عليه الحكم كغيره، فذلك هو العمران الذى يقيم العدل ويسعف المظلوم ويرضى خاطر الفقير كآئه العظيم، فيما يقول رفاة الطهطاوى الذى أنشأ مدرسة الألسن ليفتح بها نوافذ العمران التى تطل على العالم المتقدم كله.

ولكن إذا كانت الترجمة نافذة المتخلف التى تنفتح على عالم الآخر المتقدم فإنها، من منظور هذا الآخر نفسه، هى النافذة المقابلة التى يتطلع منها إلى الأنا المناهضة للمتخلف، كى يزداد بها معرفة، ومن ثم يتمكن من السيطرة عليها والمضى فى استغلالها، فى اللحظات التاريخية للاستعمار بتعدد أشكاله. وتلك هى اللحظات التى شهدت، ولا تزال تشهد، نوعاً من استعلاء الذات الغربية فى نظراتها إلى

موضوعها الشرقي المترجم، حيث احتلت أنا المترجم الذى حسب نفسه الأعلى موقع الصدارة فى علاقتها بموضوعها الذى قاربته، والذى أنزلته المنزلة الأدنى فى الرتبة والقيمة بالقياس إلى ثقافة وحضارة اللغة المنقول إليها. والنتيجة هى ماسمعناه، أو نسمعه، من أحكام قيمية سلبية، أطلقها بعض المترجمين على موضوعاتهم التى سمحوا لأنفسهم بإصلاح ماتصوروه عوجا فيها، على سبيل الادعاء بالارتقاء بها إلى مصاف الأفق الثقافى الحضارى للغة المنقول إليها. ومثال ذلك ما قاله إدوارد فيتزجيرالد وليس غيره عن الشعراء الفرس، حين كتب سنة ١٨٥١، مؤكدا متعته فى التصرف الحر بنصوص هؤلاء الشعراء الذين لم ير فيهم شعراء بالمعنى الذى يحول بينه والتصرف فى شعرهم، أو يمنعه من أن يضيف على شعرهم ما رآه بمثابة القليل من الفن الذى يكمل به قيمة ذلك الشعر.

ولم تكن العلاقة بين المترجم الغربى والنصوص الشرقية منطوية على علاقة المتبوع -التابع على هذا النحو دائما، فمن حسن الحظ أنه كان هناك، باستمرار، من المترجمين من أكدوا المعنى الخلاق للتنوع الإنسانى، وأسسوا حضور الرغبة الإنسانية المشتركة فى تعرف المغاير، وفتح النوافذ على ثقافات العالم وإبداعاته المخالفة فى الهوية لا القيمة. ولكن هذا الصنف من المترجمين لا يتكاثر بالطبع إلا فى اللحظات التاريخية المناقضة للحظات الاستعمارية،

خصوصا، حين يسعى الغرب إلى التفهم المتعاطف، والاستجابة إلى قيم إنسانية فعلية، تدفع إلى الحوار بين الشرق والغرب أو الشمال والجنوب.

والمؤكد أن الروح الاستعلائية التي وصفها إيوارد سعيد وصفا دالا في كتابه عن «الاستشراق» قد تناقشت حديثها إلى حد بعيد، ولكنها لم تنته تماما، وتظل تبين عن حضورها بطريقة أو بأخرى. غير أنها، وهذا هو الأهم، قد أفسحت السبيل لنزعة أخرى تسعى إلى التعرف المتعاطف، أو الفهم الذي يسعى إلى اكتشاف الحقيقة، أو البحث في الآخر (الذي هو نحن هذه المرة) عن ما قد يكون إجابة عن أسئلة معلقة في سياق الثقافة الغربية نفسها. وتلك هي الدافعية الإنسانية الجديدة التي وصلت الشاعر السويدي جونار إكيلوف (١٩٠٧-١٩٦٨) بالتراث الشرقي الصوفي، وجعلته يعيد إنتاج ما ترجم لابن عربي من شعر في «ترجمان الأشواق»، ويفتح ديوانه بترجمة للبيتين:

شعرنا هذا بلا قافية — إنما قصدي منه حرف ها
غرضي لفظة ها من أجلها — لست أهوى البيع إلا ها وها

وسواء كان إكيلوف يستخدم الأقنعة الشرقية في «ديوان الأمير» أو «حكاية فاطمة» فإن هذه الأقنعة تكشف عن علاقة تناس بال شعر الصوفي العربي، وهي علاقة تظل فاعلة في شعر إكيلوف، وتسهم في تقديم مجموعة من الرموز الدالة، منها يوسف وفاطمة والحبيب الذي يسعى دائما

لإدراك ما وراء الظاهر، وذلك فى فعل إبداعى يختلف من حيث المنحى عن ذلك الذى فعله جوته (١٧٤٩-١٨٣٢) فى «الديوان الشرقى».

-٣-

هذه النزعة الإنسانية الجديدة التى ينطلق منها شعر إكيلوف والتى لا تنظر إلى الجنوب نظرة الاستعلاء أو إلى الشرق نظرة الاستخفاف، ظلت تتصاعد إلى أن ظهرت علاماتها جلية فى الفترة الأخيرة. وقد كان حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل (فى موطن الشاعر إكيلوف) تأكيداً لهذا التصاعد وعلامة على انفتاح أفق جديد للحوار بين الشرق والغرب أو الشمال والجنوب.

ولو أخذنا ترجمة فن القصة العربية إلى اللغة الفرنسية مثلاً على ذلك لاحظنا دلالات مهمة، تضيف إلى الملاحظة السابقة مباشرة. وبين أيدينا قائمة الأعمال الأدبية الحديثة المصرية المترجمة إلى اللغة الفرنسية. وقد أعدها قسم الأبحاث والترجمة التابع للقسم الثقافى الفرنسى فى سفارة فرنسا فى القاهرة. وقام بتوزيعها على المشاركين فى الملتقى الخاص بالأدب الروائى العربى مترجماً إلى اللغة الفرنسية - نموذج الأدب المصرى الذى افتتح فى كلية الآداب بجامعة القاهرة فى الخامس عشر من شهر أكتوبر سنة ١٩٩٠. وأول ما نلاحظه فى هذه القائمة أن المؤشر الكمى لترجمة الأدب المصرى يتصاعد تصاعداً طفيفاً جداً،

ولكنه يحقق طفرة مفاجئة مع الثمانينيات. وثانى ما نلاحظه أن هذا المؤشر الكمي فى طفرتة المفاجئة يتجه تحديدا إلى جيل الستينيات الذى تتصدر قائمة المترجم لأبنائه أربعة أعمال لجمال الغيطانى (وقائع حارة الزعفرانى، الزينى بركات، أوراق شاب عاش من ألف عام، رسالة البصائر فى المصائر) مقابل عمل واحد لكل من سليمان فياض (أصوات) ويوسف القعيد (الحرب فى بر مصر) ومجيد طوبيا (دوائر عدم الإمكان) ونوال السعداوى (امرأة عند نقطة الصفر) وإدوار الخراط (ترابها زعفران) وصنع الاله إبراهيم (نجمة أغسطس). وثالث ما نلاحظه أن المسافة الزمنية بين تاريخ نشر هذه الأعمال الروائية فى مصر ونشرها مترجمة فى فرنسا قد تقلصت إلى حد لافت.

ففى مقابل يوسف إدريس الذى صدرت روايته «الحرام» فى القاهرة عام ١٩٥٨ وترجمتها الفرنسية عام ١٩٨٧ هناك جمال الغيطانى الذى صدرت روايته «رسالة البصائر فى المصائر» فى القاهرة عام ١٩٨٨ وصدرت ترجمتها الفرنسية سنة ١٩٩٠ بعد عامين فحسب. والملاحظة الرابعة التى تلفت الانتباه - فى هذه القائمة - أن أعمال نجيب محفوظ تحتل الصدارة المطلقة، فهناك عشرة أعمال مترجمة له إلى الفرنسية، منها عملان أعيد طبعهما للمرة الثانية (اللى والكلاب، يوم قتل الزعيم) وعمل أعيد طبعه للمرة الثالثة (زقاق المدق). والأكثر دلالة أن هناك أربعة

أعمال مترجمة إلى الفرنسية لنجيب محفوظ صدرت عام ١٩٨٩ بعد حصوله على جائزة نوبل، وتدل على ما خلفته الجائزة من مناخ يسعى إلى تعرف أدب هذا المصري الذي حصل على جائزة نوبل.

وما ينطوى على دلالة لافتة، مضافة، في هذه القائمة، أن المترجم من القصة يفوق أضعاف أضعاف المترجم من الشعر والمسرح، فالقائمة تحتوى على أربعة وأربعين عنوانا في الرواية، مقابل خمسة عناوين في المسرح وعنوان واحد (فقط) في الشعر، وهو قصائد لأحمد حجازي. هل يرجع السبب في ذلك إلى أن ترجمة الرواية أسهل نسبيا من ترجمة الشعر أم يرجع إلى أننا نعيش في زمن الرواية وليس زمن الشعر؟ أم أن الإنجازات الإبداعية التي حققتها الرواية المصرية أوضح في الدرجة والقيمة من منجزات الشعر الذي لا يزال مشدودا إلى تقاليد طويلة مرهقة تعرقل خطوه؟ إن كل ذلك ممكن لكنه يستحق تأملا خاصا. والأكثر أهمية أن نموذج ترجمة الأدب المصري إلى الفرنسية، وهو نموذج تمثيلي لكل الأدب العربي في كل الأقطار العربية، يعكس وضعاً متغيراً في استقبال الأدب العربي وترجمته، ويؤكد بداية مناخ مختلف في قراءة هذا الأدب، هو مناخ الرغبة في تعميق آفاق الحوار بين الشمال والجنوب، والتخلص من عقدة المركزية الأوربية، والانفتاح على العالم الثالث الذي أخذ يسهم في صنع ثقافة العصر الإنسانية كلها.

ولكن المعنى المتكرر فى كل الملاحظات السابقة أن الترجمة فعل تاريخى، يرتبط بالسياق العام للعلاقات بين المجتمعات والأمم، ويتأثر بها سلبا وإيجابا. والمؤكد أن ما يسيطر على العالم المتقدم الذى نعيشه اليوم من رغبة فى الحوار والتجدد هو المبرر المعقول لازدهار «الترجمة» على نحو لم يسبق له مثيل قبل هذه الحقبة. ولا أدل على ذلك من الطفرة التى حققتها «دراسات الترجمة» فى الجامعات والمعاهد البحثية، حيث لم يعد الأمر يقتصر على التدريب العملى، بل تجاوزه إلى أن أصبح للترجمة مجموعة متكاملة من العلوم والمعارف والمناهج، فضلا عن دوريات عالمية ربما كان أشهرها وأهمها مجلة «بابل» التى تصدر عن «الاتحاد الدولى للمترجمين» منذ عام ١٩٥٥. ونظرة عجلى إلى القائمة الببليوجرافية التى ألحقتها سوزان ماكجوير بكتابها «دراسات الترجمة» الذى صدر منذ سنوات قليلة، أو الآفاق التى تفتحتها الدراسات التى جمعها لورنس فينوتى فى كتابه «إعادة التفكير فى الترجمة» الصادر سنة ١٩٩٢ من لندن، تلفت انتباهنا إلى التدفق المتزايد فى الدراسات النظرية للترجمة بوجه عام، وفروعها المتخصصة بوجه أقل عمومية.

وما ينطبق على الدراسات العالمية للترجمة على سبيل العموم ينطبق على الدراسات العربية على سبيل التخصص، فقد نشطت حركة ترجمة دراسات الترجمة إلى

الحد الذي صدرت ترجمتان عن دراسات بيتر نيومارك في اتجاهات الترجمة ونظرياتها، وكتابان لسعيد علوش في «خطاب الترجمة الأدبية» و«شعرية الترجمات المغربية» عن مدرسة الملك فهد العليا للترجمة في طنجة (عامى ١٩٩٠، ١٩٩١). أضف إلى ذلك مجموعة الدراسات التى أصدرها «بيت الحكمة» التونسى عن «الترجمة ونظرياتها» فى المجلد المنشور سنة ١٩٨٩، ودراسة محمد ديداوى عن «علم الترجمة بين النظرية والتطبيق» المنشور فى تونس ١٩٩٢ قبل أشهر قليلة من صدور كتاب محمد عنانى «فن الترجمة» فى القاهرة فى العام نفسه. وإن دلّت هذه النماذج التى ذكرتها على شىء فإنما تدل على تزايد درجة الوعى النقدى بالترجمة، وتصاعد خطابها الشارح فى موازاة الرغبة المشتركة فى تأسيس حوار إنسانى، وتبادل ثقافى، على أوسع مدى من التفاعل بين أمم العالم وأقطاره.

وإذا كان المعنى السابق يعود بنا إلى علاقة الترجمة بالأوضاع العالمية، من حيث هى فعل تاريخى، فإنه يلفتنا إلى تغيرات مماثلة على مستوى العلاقة بين الأنواع الأدبية. وليس مصادفة أن تتفوق ترجمة الرواية على ترجمة الشعر، حتى على المستوى العالمى، فنحن نعيش زمن الرواية. وترجمة الأدب العربى - من هذا المنظور - تتأثر بالمتغيرات العالمية لتراتب الأنواع الأدبية. أعنى أنه فى عالم فقد فيه الشعر مكانته القديمة التى كانت له فى العصر الرومانسى، وتخلى

عن عرشه، مختارا أو مجبرا، للرواية التي أخذت تصدر
الأنواع الأدبية، خصوصا بعد أن سلبت الشعر شعريته،
فأصبحنا إزاء ما يسمى القصة القصيدة، في هذا العالم
لا بد أن يكون مؤشر ترجمة الرواية موازيا لارتفاعها على
درجات سلم تراتب الأنواع الأدبية.

والحق أن استفراق فعل الترجمة في لحظته التاريخية
هو الذي جعلنا نلح على أنه لا توجد ترجمة بريئة براءة
مطلقة أو حتى نسبية. إن المترجم خائن دائما، سواء بالمعنى
السلبى أو بالمعنى الإيجابى الذى يجعل من كل ترجمة فعلا
تفسيريا وكتابة ثانية، فالتنص المترجم نتاج تفاعل بين ثقافتين
أو رؤيتين مختلفتين للعالم، ومن ثم فهو مزج متجاوب بين
آفاق لغتين في مركب دلالى لا بد من دراسته وتحليله فى ذاته،
لما ينطوى عليه من أبعاد متعددة وعلاقات معقدة.

وقد يفيد فى هذا المجال أن نشير إلى أطروحة واحد
من علماء الترجمة المعاصرين، هو أنطون بويوفك الذى يرى
أن كل ترجمة تتضمن مغايرة عن الأصل الذى بدأت منه
بالضرورة. هذه المغايرة قد تكون تكوينية تنتج عن أوجه
الاختلاف بين لغتين أو نظامين أدبيين أو حتى أسلوبين
مختلفين. وقد تكون توليدية ترجع إلى إمكان تغير الملامح
التكوينية للنص بوصفه نوعا أدبيا. وقد تكون فردية ترجع
إلى الأسلوب الخاص بالمترجم ومعجمه الشخصى الذى قد
ينتج عنه نسق من الانحرافات الفردية بالمعنى اللغوى، وقد

تكون سلبية تنتج عن ترجمة خاطئة لمعلومات النص، أو لعدم
ألفة المترجم باللغة الأصل أو بنية النص. وقد تكون المفارقة،
أخيراً، ذات صلة بحقائق الموضوعات التي قد تتبدل في
الترجمة. ويمكن بالطبع أن توجد هذه الأوجه الخمسة
للمفارقة مجتمعة في ترجمة واحدة بعينها، أو تتوزع على
ترجمات متعددة، وذلك على نحو يحدد قيمة كل ترجمة
ومداها. ولكن تظل القيمة في كل الأحوال ملازمة لصفة
المفارقة التي هي صفة للترجمة في كل درجاتها وعملياتها.

وسواء تقبلنا هذا التصنيف الخماسي لأشكال المفارقة
في الترجمة أو قمنا بتعديله، فإن أهم ما يبرزه التصنيف
نفسه ويؤكد أنه أن الترجمة الحرفية التي تطابق الأصل كل
التطابق إنما هي وهم محض وسراب خادع، فهذا النوع من
الترجمة حتى لو تحقق، يغدو نوعاً من البيفائية السالبة التي
تسخط لسان الأنا وتمسخ لغة الآخر، ومن ثم تفكر على
إمكان التلاقى الخلاق بين آفاق لغتين وثقافتين. وإذا أردنا
دليلاً على ذلك فلننتذكر عشرات الترجمات التي قذفتنا بها
دور النشر في بيروت في زمن ازدهارها الثقافي. إن هذا
النوع الحرفي من الترجمة هو ما يحذرنا منه جميع علمائها،
ابتداءً من أسلافنا المترجمين الذين أحنوا في نقل التراث
اليوناني منذ العصر العباسي، ونقل عنهم الصلاح الصفدي
الذي عاش في القرن الرابع عشر الميلادي، والذي نبه إلى
مزالق الترجمة الحرفية التي تبحث عن مقابلات آلية لكل

كلمة، وذلك فى بيان مفصل نقله البهاء العالمى فى كتابه «الكشكول».

ولكن المشكلة التى لا بد من تأملها طويلا، ومواجهتها معرفيا، فى عملية الترجمة، هى الكيفية التى يمكن بها تحقيق نوع من التوازن بين الطرفين، داخل تفاعل الآفاق وامتزاج اللغات والثقافات، على نحو لا تنفى معه ذات المترجم الحضور المستقل المتميز للموضوع الذى تقوم بترجمته. إن المغايرة صفة حتمية تلازم العلاقة بين النص المترجم وأصله.

ولكن كيف نضبط هذه المغايرة ضبطا تأويليا، فى ضوء نظريات التفسير المعاصرة التى تصل بين علوم الترجمة وعلوم الهرمنيوطيقا أو نظريات التأويل؟ إن شعر أبى نواس على، سبيل المثال، لا يمكن أن يتحول إلى شعر بودلير بالقطع، ولا يمكن لمترجم فرنسى أن يترجمه بمعزل عن عالمه هو الثقافى، من حيث هو مثقف فرنسى له سياقه الثقافى التاريخى الخاص. فهل يمكن، والأمر كذلك، أن يكتسب شعر أبى نواس ملامح بودليرية لا تتناقض مع نواحيته؟ ومن المؤكد أن «مدام بوفارى» فى ترجمة محمد مندور الرائقة لن تتحدث بلسان عربى قح. ولكن ألا يمكن القول إن اللغة التى تنطقها «مدام بوفارى» تضيف عليه ملامح تفسيرية لا تخطئها عين المدقق المحقق؟ بعبارة أخرى، أين يتوقف الموضوع وتبدأ ذات المترجم الفرنسى فى ترجمة

«الزنى بركات» للغيطانى؟ وكيف تتلاقى اللغتان الثقافتان لتنتج المغامرة فى ترجمة طه محمود لرائعة جويس «يوليسيز»؟ ولماذا اكتسب شعر برخت هذه العاطفية اللافتة فى ترجمة عبدالغفار مكاوى؟ وما الحلول التى يمكن للمترجم أن يبتدعها لترجمة التصاقب الصوتى أو المحاكيات الصوتية فى «رامنة والتنين» أو «الزمن الآخر» لإدوار الخراط، وهى محاكيات لها علاقاتها المعقدة بحركة الدلالة فى الراويتين، ولها علاقاتها المتناصة مع التراث الصوفى العربى وجمالياته الخاصة فى استخدام الأحرف؟

المؤكد أن الخبرة العملية فى الترجمة، والتحليل التفصيلى الدقيق للأعمال المتميزة من الترجمة، يضيفان إلى وعينا فى الإجابة عن مثل هذه الأسئلة التى تؤرق كل مترجم متميز، خلال تجاربه المتعينة الملموسة، وداخل كل مجال من مجالات الترجمة الإبداعية أو الفكرية. والأكثر تأكيداً أن هذه الأسئلة وغيرها هى السبب الذى جعل «نظرية الترجمة»، أو ما يسمى دراسات الترجمة اصطلاحاً، مجالاً بحثياً متعدد الأبعاد والعلاقات، يتصل بعلوم كثيرة منها دراسة الأدب التى تجعل من تاريخ الترجمة جانباً من تاريخ الأدب العام، ومنها النقد الأدبى من الزاوية التى تجعل من الترجمة تفسيراً تقييمياً للعمل الأدبى المترجم، ومنها علم اللغة من المنظور الذى يناقش الآليات اللغوية لعملية الترجمة نفسها والمشكلات التى تلازمها على المستويات الدلالية والصوتية

والنحوية والصرفية، وأخيرا الهرمنيوطيقا المعاصرة أو نظريات التأويل التي تغدو معها الترجمة عملية تفسير، تعكس موقف من يقوم بالترجمة من ناحية، وعلاقته بالنص الأصل من ناحية ثانية، وعلاقة النص المترجم بسياق الثقافة التي أنتجته وسياق الثقافة التي تعيد إنتاجه من ناحية أخيرة.

- ٥ -

ترى هل جعلنا ذلك كله ننظر إلى الترجمة نظرة مغايرة؟ أم نظل ننظر إليها نظرتنا إلى شئ ثانوى تابع؟ وهل يدفعنا ذلك إلى إعادة النظر فى البرامج التى تدرسها معاهد الترجمة التى لازالت متخلفة فى وطننا العربى؟ وهل يفيد ذلك أخيرا فى تغيير نظرة بعض المؤسسات الثقافية فى مصر التى تمنح المترجم، رسميا إلى الآن، ستة مليمات على الكلمة، سواء كانت كلمة شكسبير أو كلمة عدوية.

المترجم الرجيم

الترجمة فعل من أفعال الخيانة الخلاقة لأنها تفضي السر المضمون به على غير أهله لصالح المعرفة الإنسانية التي يراد توصيلها إلى الناس جميعا، فهي الخيانة التي تعمم المعرفة، وتقيم التسوية بين البشر في امتلاكها، مقترفة الجرم النبيل نفسه الذي اقترفه بروميثيوس عندما سرق نار الآلهة الوثنية وأشاعها بين البشر، فأشاع المعرفة التي صار بها البشر كائنات عارفة، تنافس الآلهة وتتحداه بالمعرفة المسروقة منها والمأخوذة عنها. هذا الفعل من الخيانة التي تنطوي على معناها الخاص لا يؤدي دلالة محايدة في سياقاته، لأنه لا يقوم بعملية توصيل محايدة بين الأرباب والأرباب، أو بين الأرباب النورانيين والبشر الترابيين، على نحو ما فعل هرمس رسول الآلهة الذي اشتقت من اسمه، فيما قيل، تسمية العلم (الهرمنيوطيقا) الدال على التأويل الذي هو إرجاع الدلالات إلى مقصدها الأول وأصل معناها. وليس فعل الخيانة الخلاقة الذي يقوم به المترجم من هذا القبيل، لأنه فعل ينقل كي يضيف، أو يضيف لكي يكتمل نقله، فالإضافة بعض مقتضى طبعه الذي يتحقق به، أو يتميز عن

غيره، فهو الفعل الذى يفشى السر على نحو غير محايد،
ويبين عن تحيز مضاف، أو دلالات مكتسبة تلحق بالمعنى
الأصلى فى رحلته ما بين المنبع والمصب، أو فى تحولاته ما بين
اللغة المنقول عنها واللغة المنقول إليها.

ومالفت انتباهى بوجه خاص أن اللغة العربية اقتنصت
هذا البعد الملتبس من فعل الترجمة، فقرنت على المستوى
الاشتقاقى بين دلالة الترجمة ودلالة أنواع لافتة من المعصية،
مؤكدة بعبقريتها الخاصة جرم الترجمة، فى العلاقات
الاشتقاقية التى ترد معنى "الترجمة" إلى مقلوب "الجُرم"،
حيث "الرجم" هو الأصل فى اشتقاق الترجمة. والرجم فى
العربية يؤدى معنى القتل صراحة، من رجمه حتى قتله. وفى
اللسان: إنما قيل للقتل رجم لأنهم كانوا إذا قتلوا رجلا رمّوه
بالحجارة حتى يقتلوه، ثم قيل لكل قتل رجم. والرجم اللعن،
والرجيم فعيل بمعنى مفعول، أى مطرود وملعون. ومنه
"الشيطان الرجيم" المرجوم بالكواكب، أو المطرود الملعون
المهجور فى آيات كثيرة من القرآن الكريم، وفى دلالة لا
تفارق "رجوم الشياطين" التى وردت فى سورة الملك. والرجم
القول بالظن والحدس، أو القذف بالغيب والظن. وتراجموا
بالحجارة تراموا بها وتقاذفوا. والكلام المُرجم المَقنوف من
غير يقين، على غير هدى، كانه الرجوم التى لا تفارق دلالة
الرجم بالحجارة، أو دلالة الرجم من زمن ذهبى إلى زمن
الجهيم.

والصلة الدلالية بين الرجم = القذف، والرجم = القتل،
والرجم = الطرد، والرجم = اللعن، هي الصلة بين أنواع
الفعل الذى يخرج فاعله من الطاعة إلى المعصية، ومن اليقين
الذى لا يلتبس إلى الظن الملتبس، ومن البعد الواحد الصريح
إلى الأبعاد المتعددة المشكلة، فتزداد الحاجة إلى التفسير.
وهو الإيضاح، من الفسر. وهو البيان والإبانة، وكشف
المغطى والمراد من اللفظ المشكل. وهو نظر الطبيب إلى الماء
والاستدلال به على المرض. وتلك دوائر من الدلالات المتداخلة.
تقارب بين فعل المعصية الذى أخرج إبليس من الطاعة، وأدم
من الجنة، وتهدد نوحاً أن يكون من المرجومين، وتقارب هذه
الدوائر بمعنى مختلف، لكن غير منقطع، بين فعل الخروج
والاقتراب من، أو إشاعة، المعرفة المضمنون بها على غير
أهلها، على نحو يؤدي إلى الرجم الذى يحتمل دلالة القتل، أو
دلالة إنهاء الوجود المعتاد، وهى دلالة لاتفارق، بدورها، دلالة
التقاذف الذى تتناقل به المصائر والبصائر والرسائل
والمدلولات.

والمغرم بتتبع الدوائر الدلالية التى تتولد عنها دوائر
دلالية أخرى لاتكف بدورها عن توليد دوائر جديدة فى
المعاجم العربية القديمة، وهى هوية أجدها ممتعة إلى أبعد
حد، لابد أن يسترعى انتباهه هذه الترابطات الاشتقاقية
الدالة التى تصل بين الرجم والجرم على مستوى القلب،
والتي تصل بين دوائر متداخلة للثنين وكلمة "الترجمان" التى

تبدو أشبه بالنتيجة الدلالية، أو محصلة المعانى التى تنطوى عليها هذه الدوائر. والترجمان (بفتح التاء المشددة أو ضمها) هو المفسر فى «لسان العرب» وليس الناقل المحايد، كأنه بروميثيوس آخر وليس هرمس بحال، فهو الشارح الذى يكشف المغطى، ويخون السر بإشاعته. وهو قارئ العلامات التى يستدل بها على ماوراءها كالطبيب الذى ينظر إلى ماء البول ليستدل به على المرض، وهو التفسير فى كلام المولدين. فكلام المترجم تفسير الشئ ومعناه وليس الشئ نفسه بحال، كأن فعله فعل التشبيه البلاغى الذى يصفه البلاغيون بأنه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية، ولا يدنى بطرفيه قط إلى حال من الاتحاد.

هكذا نقرأ، فى «لسان العرب» و«تاج العروس» وصاح العربية وغيرها، أن المترجمان هو المفسر. وقد ترجمه وترجم عنه، وقد ترجم كلامه، إذا فسّره بلسان آخر. ومنه التّرجمان والجمع التّراجم، مثل زعفران وزعافر، وصحصحان وصحاصح. ولك أن تلحق التاء (فى ترجمان) بضمة الجيم وتنطقها كما جاء فى أبيات الراجز القديم:

ومنهل وردته التقاططـا
لم ألق، إذ وردتْ، قُراططـا
إلا الحَمَامُ الوزق والغَطَّاطـا،
فهن يُلْغِطُنَ بهِ إلِغَاططـا،
كالتّرجمان لَقِيَ الأنبياطـا.

هذه الأرجوزة القصيرة شذت عيني إليها عندما طالعتها للمرة الأولى في «لسان العرب»، ودفعتنى إلى معاودة قراءتها مرات، إلى الدرجة التى أبعدتنى عن معناها الحرفى، وأغوتنى باقتراف فعل التفسير الذى هو وجه من أوجه فعل الترجمة. والأرجوزة تخايل من يتمعن فيها بالعزلة الشاملة التى تحيط بهذا المنهل الذى وقع عليه الراجز، أو عثر عليه (التقاطا) من غير قصد ولا طلب، كأنه المفاجأة البهيجة واللقية السعيدة، بعد رحلة مضنية من السير، أو البحث، فى الصحراء، رحلة يتجلى معها هذا المنهل كأنه علامة واعدة بالرى أو الحياة، وسط علامات الجذب الصحراوى الذى يفضى إلى الموت، ومايلفت الانتباه فى هذا المنهل - العلامة خلوه من البشر والحيوان، فهو يبدو كما لو كان البشر (الفرأط) لم يعرفوا الطريق إليه، فالمقترب منه يقترب من فضاء بكر، لم يسبقه إليه أحد، مترع بالماء الذى هو معنى آخر من معانى المعرفة إلى جانب معانى الحياة. ولا شئ حول الماء فى المنهل - العلامة سوى الحمام الذى يتوسط لونه الأغبر مابين البياض والسواد، كما لو كان يتوسط مابين الموت والحياة، أو يضرب لونه إلى الخضرة، فهو الحمام الورق، مفرده الورقاء التى تتشبه بها النفس فى سموها وتحليقها وتطلعها إلى مجاوزة حدود الجسم الذى يحصرها فى حيزه الضيق كالسجن. وليس إلى جانب ورق الحمام سوى الغطاء، وهى طير القطا فى حجم الحمام. ويضرب

بها المثل فى الاهتداء إلى ما يبحث عنه، فيقال: أهدى من القطا.

وما بين الحمام الورق والقطا تتجاوب الأصوات المبهمة التى لا تفهم، إلغاطا لا تبين عن دلالاتها المباشرة، ومنه اللَّغَطُ والجمع أَلْغَاطُ بمعنى الجلبة أو الأصوات المبهمة التى لا تُفهم، فهى علامات أخرى تستدعى القراءة وتستلزم التفسير، ومن ثم تحتاج إلى حضور الترجمان الذى يكشف عن المغطى من أسرار لغاها ويبين عنها، كما يبين الترجمان عن معانى كلمات الأعاجم (الأنباط) الذين يتراطنون بما لا يفهمه العرب إلا ب مترجم أو ترجمان. والعلاقة بين الترجمان والأنباط فى الأرجوزة، هى الوجه الآخر من العلاقة بين الماء والقطا والحمام فى أعين الراجز، وعلى لسان أسطره التى ترطن لنا بما تترجم به عن دلالة المنهل - العلامة فى صحراء الحياة التى نحتاج فيها إلى ما هو أدل من القطا، وإلى رى المعرفة، وإلى اكتشاف أسرار تلك الرسائل التى تتبادلها الطيور لتبشرنا بقرب الوصول إلى ما يحمينا من أطماع الإنسان، أو من الموت فى الصحراء.

هل ترانى قمت باقتراف فعل الخيانة الذى اقتترفه الترجمان الذى لقى الأنباط، والراجز الذى أنصت إلى أصوات الورق والقطا، ودفعنا إلى الإنصات معه، نون أن يكون ناقلًا، لأنه حافظ على صفة المفسر المراوغ الذى كشف عن بعض السر وأخفى بعضه الآخر، ليغرينا بما كشف إلى

تعرف ما لم يكشف؟ الأمر ممكن. ولكن المهم أن كل فعل يقوم به المترجمان المعلن أو المضمّر، في هذا الرجز القصير الدال، فعل من أفعال التفسير الذي يؤدي دلالة المشهد، متوسطا بيننا وموضوعه، دافعا إيانا إلى أن نرى علامات بأعيانها، من زوايا بأعيانها، ليتشكل فينا الاستعداد لقراءة العلاقة المضمرة بين العلامات، ومن ثم نفهم الرسائل المضافة إلى المشهد أو المستخلصة منه. وإذا أسقطنا هذا الفهم على المترجمان الذي يصل العرب بالأنباط في الرجز، ويصلهم بغيرهم من أصناف العجم والأمم خارج الرجز، فإن النتيجة واحدة. والدلالة المتكررة هي أن المترجمان في كل أحواله لا يقوم بفعل محايد كالمزادة التي تنقل الماء من المنهل إلى الفم، وإنما يقوم بفعل تفسيري يفشى فيه السر بطريقته الخاصة التي تعيد صناعة السر، وتدفعنا إلى أن نراه بعينيه، فكأنه يرتكب فعل الخيانة مرتين، ويستحق أن يوصف بصفة الرجيم التي هي أصل في اشتقاق دلالة الترجمة في لغتنا.

هذا المترجم الرجيم آيته خيانتة الخلاقة، وعلامة تميزه إضافته ما ينطق النص في اللغة المنقول إليها بما لم يكن لها في اللغة المنقول عنها. ودليل ذلك أن الترجمة الحرفية في الشعر هي أفقر الترجمات وأهونها على القراء، لأنها لا تنتهي إلا إلى لغة مجدبة، جاسية، يغيض فيها ماء الإبداع، ويتقبض تدفق الإيقاع، ويرتبك اتساق المجاز، وتتعاظم تراكيب الكلام ومعانى النحو. أما الترجمة التي يعيد فيها

المترجم إبداع النص الأصلي، متمثلاً روحه التي اقترب من حماها في رؤيته التفسيرية، فهي الترجمة التي تضيف إلى الأصل ما يثريه بالمعنى الذي يحتمله، وتضيف إلى اللغة الناقلة ما يزيد ثراءً وغنى بإدخال إيقاعات ومجازات وتراكيب جديدة في نسجها.

ومن هذا المنظور، فإننا نتحدث عن ترجمة أحمد رامى لرباعيات الخيام بالقدر الذي نتحدث به عن ترجمة فيتزجيرالد لهذه الرباعيات، فكلتا الترجمتين فعل من أفعال الخيانة الخلاقة التي اقترفها المترجم الرجيم، وأضاف به إلى الأصل ما يعد قراءة متميزة للأصل نفسه على المستوى النقدي. وليس السر في نجاح هاتين الترجمتين وتأثيرهما الباقي أن كلا المترجمين كان متقناً للغة الأصل، فما أكثر الذين يتقنون لغات الأصل دون أن يصلوا إلى التأثير الذي نتحدث عنه، وإنما السر هو القدرة الخاصة على التقاط النغمة المائزة للنص الأصلي والتي لا ينطقها سواه، في مراوغتها ورهافتها وظلالها ومعانيها الحافة التي تبدو كما لو كانت بلا حدود، وإعادة صياغة هذه النغمة في إيقاع يوازيها، ليؤدي دون أن يحاكي معنى ممكن من معاني الأصل، التقطه المترجم ورأى فيه المنهل - العلامة للأصل.

وتتجلى هذه القدرة الخاصة على نحو لافت، حين يتقارب المنزع الشعري للمترجم والمنزع الإبداعي للنصوص المترجمة، فيحدث حوار الأكفاء، ولقاء النظائر، وتفاعل

المذاهب المتقاربة، والأمزجة المتجاوبة، وتنقذ نار الوصل التي دنا بها عالم سان جون بيرس من رؤيا أنونيس، واقتربت أغنيات ناظم حكمت من محمد البخاري، وحكاية فاطمة التي رواها جونار إيكوف من مفردات سعدى يوسف، وأصوات روبرت فروست وجون كرو رانسوم وألن جنزبرج من عوالم توفيق صايغ، وأرشيبالد ماكليش من سلمى الخضراء الجيوسي، وت.إس. إليوت من لغة لويس عوض العقلانية أو لغة ماهر شفيق فريد المحدبة.

وليست هذه النماذج سوى أمثلة دالة على غيرها، من حيث ما تثبته من أن إبداع الترجمة يغدو بعضا من إبداع عصره. ويؤثر فيه بالقدر الذي يصبح علامة عليه. وكما كانت ترجمة فيتزجيرالد لرباعيات الخيام علامة على عصرها، وإرهاصا باتجاه أسهم في فرضه المترجم، كانت ترجمة أشعار الحداثة الأوربية إلى اللغة العربية دعما لتيارات الحداثة العربية، وتأكيدا لحضور الشاعر العربي الذي سعى إلى تغيير لحمة الشعر وسداه، كأنه يبدأ من جديد سفر النشأة والتكوين. ومن الدال أن الشعر الحداثي المترجم فرض تأثيره على صياغة الشعر العربي المحدث، وعلى قصيدة النثر العربية بوجه خاص، تلك القصيدة التي تنطق بتأثير ترجمة الشعر وتدل عليه في اللغة العربية المعاصرة، على مستوى التركيب والمفردة والدلالة والمجاز.

وفى ذلك كله ما يؤكد أن مترجم الشعر على وجه الخصوص لابد أن يكون شاعرا بمعنى من المعنى، ناقدًا بمعنى من هذه المعانى، مرهف الحساسية بأجواء النص الأصلية ومعانيه الحافة وأسراره الخفية، خاضعًا إلى النص الأصلي كل الخضوع إلى أن يفهم سره، ويمتلك ناره، فالفهم تملك المفهوم وقدرة على إشاعته. وعندئذ، عندئذ فحسب، يتمرد المترجم على سجن اللغة التى يحتبس فيها النص الأصلي، ويطلق روحه مرفرفة كالحمام الورق أو القطا، ليصل بها إلى موطن جديد، ويوسائط تتمكن من توصيلها على نحو ينطوى على حلول مبتكرة، لمشكلات المجاز والإيقاع وأساليب التقديم والتأخير ومراوغة الدلالة وتعدد مستويات المعنى، وألوان التعاقب التى ترد المبنى على المعنى فى الشعر الذى هو ضرب من النسج والسبك والنظم والتصوير كما قال الجاحظ قديما، والذى لا يمنح ناره المقدسة، فى فعل الخيانة الخلاقة، إلا إلى المترجم الرجيم.

الشعر لا يترجم !؟

"الشعر لا يستطيع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حُوِّلَ تقطع نظمه، وبطلَ وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضعُ التعجب، لا كالكلام المنثور". كلمات قالها الجاحظ منذ اثني عشر قرنا، وخلفها لنا لتذكرنا بكلماته الأخرى التي تقول: "إنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير". وكان الجاحظ يقصد بهذه الكلمات الأخيرة إلى أن الشعر ليس الترجمة الموزونة للأفكار، أو التحلية الإيقاعية للمفاهيم، أو تحويل المنثور من الكلام إلى موزون، في العملية التي أطلق عليها من جاءوا بعده "عقد النثر". وبالقدر نفسه، كان الجاحظ يقصد إلى أن الشعر ليس كل ما جاد به خاطر، أو جاشت به النفس، وإنما هو صناعة مقصودة، لها أصولها الجمالية وقواعدها الفنية. هذه الأصول والقواعد تنعكس على معنى "النسيج" ومعنى "التصوير" فتتحدد بهما وتحددهما. فالشعر صناعة جمالية، تستخلص من اللغة ماتصوغ به بنية إيقاعية متفردة في تركيبها النظمي الذي يناغم بين المعنى والمبنى، ليعيد تشكيل العالم في علاقات تنطوي على ما يشد الانتباه إلى حضورها الذاتي، ذلك

الحضور الذي يتحطم معه سور مدركاتنا العرقية، ويدفعنا إلى أن نجفل لائذين بحال جديد من الوعي بالعالم، بواسطة اللغة المكثفة، المشحونة، المتوترة التي تحاول أن تقتنص دلالة العالم، ناسجة منه نظمها الذي يكتسب فيه كل شئ معنى فريداً في جدته.

قد لا يكون الجاحظ فكر على هذا النحو، ولكنه بالقطع كان يرفض أن يختزل الشعر في كلمات موزونة مقفاة، تعقد أفكار النثر في أقراء الوزن الشعري، ولذلك سخر من أبي عمرو الشيباني عالم اللغة، تقليدي الذوق، لأنه حسب الشعر صياغة وزنية لأفكار عارية، فاستحسن بيتين لا علاقة لهما بالشعرية، لا شئ إلا لأنهما ترجمة وزنية لفكرة تقول: إن الموت ليس موت البلى، وإنما هو سؤال الرجال، كلاهما موت، ولكن الموت الذي هو سؤال الرجال أصعب من موت الجسد لذل السؤال. ويسخر الجاحظ من قائل البيتين قائلاً إنه يزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً، ولو أدخل في الحكم بعض الفتك لزم أن ابنه لا يقول شعراً أبداً، وتشمل قسوة السخرية الجاحظية، إلى جانب قائل البيتين الذي لا يمكن أن يخرج من صلبه شاعر، الشيخ اللغوي أبا عمرو الشيباني الذي استملح البيتين لما فيهما من حكمة موزونة ومعنى يستحق الإشادة. ويعقب الجاحظ على مبرر هذا الاستملاح بقوله إن الشيخ ذهب إلى استحسان المعاني، والمعاني ملقاة في الطريق، يعرفها العربي والعجمي، البدوي

والحضرى، فالمعول فى الشعر ليس عليها فى ذاتها وإنما على الكيفية التى تصاغ فيها، أو الصياغة التى تتشكل بها، فالشأن فى الشعر إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفى صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة يتحدد بعض معناها فى كونها ضرب من النسيج وجنس من التصوير.

وما يلفت نظرى فى عبارات الجاحظ، دائماً، هو جنوحه إلى التعبير المجازى حين يريد التعبير عن الخاصية النوعية للشعر، من حيث هى لغة مخصوصة، لا يمكن اختزالها فى ثنائية بسيطة متعارضة بين اللفظ والمعنى. ومن اليسير ملاحظة أن الجاحظ لم ينف المعنى الذى تعلق بأهدابه الشيبانى نفياً صريحاً، وإنما أضرب عنه صفحا، ليوقع التركيز على البنية الإيقاعية التى تتماوج بالدلالة المتدفقة، فى الكلمات التى يسيغها الذوق كما يسيغ عذوبة الماء، ويضطرب لها الطبع لأنها توافق أصل تركيبه، وتجدد النفس فى انثلافها ما يحركها من تجانس، وذلك على نحو تبدو معه الكلمات كما لو كانت سبيكة انصهر معدنها، كي يتخلص من شوائبه، ويتشكل فى أجمل قالب. وأحسب أن فكرة السبيكة المفرغة فى أجمل قالب كانت تعمل فى ذهن الجاحظ عمل الدال الذى يرمى إلى الشكل فى اصطلاحنا الحديث. ولكن بالمعنى الذى لا يفصل الدال عن المدلول إلا على سبيل التبسيط، ويمنح الأولوية للدال كما منح أتباع

أرسطو الأولية للصورة بالقياس إلى الهيولى أو المادة. ولا تختلف استعارة "السبك" عن استعارة "النسج" أو "التصوير" في هذا السياق، من حيث تجاوب هذه الاستعارات ودلالة "الصنعة" التي تلح على الجاحظ حين يتحدث عن الشعر.

وليست مصادفة أن يكون الشعر صنعة عند الجاحظ الاعتزالي الذي لم ير من الإبداع سوى قابليته لأن يوصف عقلانيا. ولكن الدال في الوصف العقلاني للشعر الذي عُدَّه الجاحظ صنعة هو صلته بأنواع الصناعات الجميلة، النفيسة، كصناعة "السبك" التي هي قرينة الفضة والذهب، ودالة على الصورة (الشكل) التي يتميز بها مصنوع على مصنوع. وتلك دلالة تفضي إلى نوعين آخرين من الصنعة، هما "النسج" و"التصوير"، يقرنهما الجاحظ بالشعر على سبيل المجاز الذي لا يتحدد المعنى إلا به. والنسج هو الصناعة التي تلفت الانتباه إلى ما تنطوى عليه من علاقات، فالنسج خيوط تشكلت في علاقات رأسية وأفقية، هي اللمعة والسداة، لتؤدي نوعا متميزا من الحضور، أخص خصائصه أنه حضور علائقي، لكل فيه الأولية على الأجزاء. والتصوير صنعة أخرى، ترتبط بالتقديم الحسي للمعنى، وتصل الشعر بفن الرسم، بالقدر الذي تصله بمعنى التشكل أو التشكيل. وآية ذلك أن كلمة الصورة تشير إلى الصياغة، في سياقات جاحظية تسوي بين معنى التصور ومعنى الصنع، فيقال: صَوَّرَته أي شكَّله، وتصور بصورة كذا أي تشكَّل على هيئة.

وتتقرن الكلمة فى سياقات ثانية بمعنى التقديم المؤثر للبلاغة التى تخلق الأبواب بسحرها، إلى الدرجة التى يمكن معها للبلاغيين أن يصورا الباطل فى صورة الحق، والحق فى صورة الباطل، وذلك فعل شبيه بفعل الرسامين الذين يفتنون النفوس باللوحات التى يرسمونها، والتى يخيل لمن يشاهدها أنها تموج بالحياة، فتدفع المشاهد إلى أن يتقراها باللمس. وسواء أخذنا التصوير بمعنى صنع الشكل أو الهيئة، أو بمعنى التقديم المؤثر، أو بمعنى الرسم الذى يقوم على التقديم الحسى، فإن الحضور العلائقى يظل واحداً فى كل المعانى، فالشكل كالهيئة كاللوحة علاقات تنتظمها صورة. والصورة شكل من الدلالات التى لا تفارق حركة الحضور العلائقى على مستوى الإرسال والاستقبال.

ولكن هناك فارقا بين الحضور العلائقى الذى يدل عليه "النسج" فى ارتباطه بتحديد معنى الشعر والحضور الآخر الذى يدل عليه "التصوير". الحضور الأول علاقات على مستوى التأليف الصرفى بين الأحرف، والتأليف النغمى بين المقاطع، والتأليف النحوى بين الكلمات، والتأليف النصى بين الجمل. وهو حضور يشير إليه الجاحظ، على سبيل التشبيه، بكلمة "النظم" التى تشبه "النسج" فى مدلول من مدلولاتها، هو الاتساق، فالنظم هو التأليف. صناعة أخرى جميلة الموضوع. يقال نظمت اللؤلؤ أى جمعته فى السلك، ومنه نظمت الشعر ونظمته. ونظام كل أمر ملاكّة. والنظام الخيط

الذى ينظم به اللؤلؤ والعقد من الجواهر. ولكن "النظم" يجاوز "النسج" فى أفق الدلالة العلائقية من منظور الامتداد الذى يجمع بين المختلفات فى خيط (نظام) يحيلها إلى مؤتلفات، فهو أقرب إلى العلاقات الأفقية التراصفية، وإلى التركيز على اللُحمة منه على السُدّة، وذلك من منظور التأليف الذى هو توخى انتلاف الصوت والصرف بين الأحرف، وانتلاف معانى النحو بين الكلم. أما التصوير فإنه يرتبط بما يؤديه التقديم الحسى من معان، وما تثيره الكلمات من إحياءات، فهو الوجه الآخر للنسج على مستوى الدلالة، ما ظل النسج قرين التركيب والتأليف الذى يتحدد به المبنى المخصوص لهذه الدلالة. وإذا كانت الصلة بين "النسج" و"التصوير" هى الصلة بين وجهى العملة الواحدة، فى متصل الصناعة الشعرية التى تشبه غيرها من الصناعات الجميلة، فإن هذه الصلة تؤكد معنى الإكمال الذى لا يفترق به دال "النسج" عن دال "التصوير"، وذلك من حيث ما يقوم به كلا الدالين من أداء معنى "النظم" الذى هو نوع من "السبك".

هذا الفهم للجاحظ، أو هذ التأويل المحدث لكلامه، إن دلّ على شئ فإنما يدل على مكابدة أبى عثمان فى اقتناص أوجه الشبه التى تؤدى له معنى تفرد البنية اللغوية للشعر، من حيث هى كيان لا يمكن اختزاله فى معنى هو فكرة، أو فى لفظ هو مجموعة من الكلمات، لأن الشعر صناعة لا تشبه إلا مايجانسها، ويحدد معناها، من الصناعات الجميلة التى

تجمع بين "السبك" و"النظم" و"التصوير" و"النسيج"، من حيث التأليف الذى يخایل العقول ويسحر القلوب، ومن حيث أولية الصورة التى يكتسبها الموضوع بفعل الصنعة فيتميز عن غيره. وما يجمع بين الصناعات الأربع، ويصل بينها والشعر فى الوقت نفسه، هو الحضور العلائقى الذى لا يفصل بين المعنى والمبنى على مستوى التشكل، والذى يؤدى إلى "التعجب" على مستوى الاستقبال لهذا التشكل، فيعجب المتلقى من حسن ما يرى، ويدهش بالبنية المسبوكة المنسوجة من علاقات الكلمات التى هى نوع من إيقاع الدلالة ودلالة الإيقاع، والتى هى نظم مصوّر يخاطب عين الخيال بالقدر الذى يخاطب سمعه، فى الوقت الذى يخاطب كل الحواس والملكات والقدرات.

هل يمكن ترجمة هذا النوع من "البنية"؟ إن الإجابة بالنفى عند الجاحظ، لأن الترجمة تخليط فى السبك، ونقض للنسيج، وتحويل للتصوير عن جهته، وهدم للنظم، وإلغاء للحضور العلائقى المخصوص فى مكونات الصنعة. وعبارات الجاحظ حاسمة جازمة فى نوالها التى تنفى "الاستطاعة" فى الترجمة كما لو كانت تنفى إرادة ترجمة الشعر، فى لغة لا بد أن تعيدنا إلى الحواف الدلالية، وذلك فى سياق لا يخلو من تأثيرات اعتزالية. ويتأكد نفى الاستطاعة بما ينطوى على نفى القيمة عن فعل الترجمة، ومن ثم الحكم بعدم جوازه. ويقترن الحكم بمبرارته العقلانية التى ترجع إلى موضوع

الحكم. وهى أن الشعر إذا تحولَ من لغة إلى لغة تقطع نظمه، وغاض نبعه، وتعكر ماؤه، وبطل وزنه، ومن ثم بطل حسنه، وسقط موضع التعجب منه. وليس الأمر كذلك فى النثر الذى لا ينطوى على البنية نفسها من السبك والنسج والتصوير والنظم، ولا يتميز بما يتميز به الشعر من تضافر معانى الصناعات الجميلة فى الدلالة على الحضور العلائقى لإيقاع الدلالة ودلالة الإيقاع.

ويبدو أن الجاحظ شعر بقسوة كلماته، وحسمها القاطع كالسيف، وهو معتزلى يؤمن بالمحاورة، ولخصمه الغائب أهمية توازى عنده أهمية الحضور، فاستدرك على نفسه بلسان من يحاوره، قائلاً إن الترجمان لا يؤدى أبداً مايقوله الناثر، خصوصاً حين يكون الناثر حكيماً يتميز كلامه بدقائق اختصاراته، وخفيات حدوده، وتصاريف ألفاظه، وتأويلات أفكاره. ومتى كان ابن البطريق أو ابن ناعمة أو ابن قررة أو ابن المقفع أو غيرهم من المترجمين مثل أرسطاطاليس؟ ومتى كان خالد بن يزيد مثل أفلاطون؟ ومع ذلك فلم تمنع صعوبة الحكمة اليونانية مثلاً من ترجمتها إلى اللغة العربية. وأفلح المترجمون فى الوصول بالمعانى الأصلية إلى ما يؤديها فى اللغة المنقول إليها، فأنطقوا أرسطاطاليس وأفلاطون بلسان عربى مبين أغاد الكثيرين، وساعدهم على الجمع بين رأى الحكيمين. وهذا أمر يعتمد بالدرجة الأولى

على ثقافة المترجم وقدراته، إذ لا بد للمترجم من أن يكون بيانه في نفس الترجمة في وزن علمه بموضوعها، وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقول عنها والمنقول إليها، حتى يكون فيهما سواء وغاية.

ولكن الجاحظ لا يقتنع بهذه الحجة على إطلاقها، لأنه لم يكن يفهم إمكان أن يكون المترجم متمكنا من لسانين بالقدر نفسه، وكان يرى أن الضيم لا بد أن يدخل على لسان من اللسانين، ويقع أحدهما تحت طائلة ثانيهما. يضاف إلى ذلك أن مايجوز في النثر، ومنه الحكمة، لا يجوز في الشعر، لأن الشعر هو اللغة في حال تكثفها المتفرد بنظمه ونسجه وسبكه وتصويره، أى في حال البناء الذى لا يقبل النقض أو التخليط أو التفكك أو التقبض أو التقطع، فالمترجم للشعر لا بد أن ينقض نسجه ويهدم نظمه ويخون تركيبه الفريد الذى هو موضع التعجب والتعجيب. هذا المترجم ينطبق عليه المثل الإيطالى الذى جاء بعد الجاحظ بقرون، ليسجل المعنى نفسه الذى قصد الجاحظ إلى بعضه، فى الكلمات التى صاغها الشاعر الألمانى جوته فى جملة الشهيرة: أيها المترجم! أيها الخائن!

ولكن من الذى استمع إلى رأى الجاحظ؟! ومن الذى خاف من التهمة التى حملها المثل الإيطالى، أو الصرخة التى أطلقها جوته؟! لم يتوقف المترجمون عن ترجمة الشعر عبر

العصور، رغم كل حزم عبارات الجاحظ وأمثاله وحسمها، وصرخات جوته وأشباهاه. ظل المترجمون يقتربون فعل الخيانة بالمعنى الخلاق الذي هو نوع من سرقة النار المقدسة، من أعالي الأولب كى يتيحوها للبشر الفانين فى مهاوى الأرض.

غير أن هذا النوع من الخيانة يثير السؤال الذى يكشف عن المفارقة التى ينطوى عليها. ويضع الخيانة الخلاقة موضع المساعلة، كاشفا عن التباسها الملغز، فالمؤكد أن الترجمة المتميزة إضافة إلى الأصل، ومن ثم خيانة له مرتين. أولاهما بإفشاء سر الأصل. وثانيتهما بصياغة هذا السر فى عبارات الخائن الذى لا ينسى نفسه فى فعل خيانتة. هذا الفعل، بدوره، تباعد عن الأصل، وتفاعل لا يخلو من صراع بين اللغة المنقول عنها واللغة المنقول إليها. وهو تفاعل يستبدل نظاما بنظم، وسبكا بسبك، ونسجا بنسج، وحتى تصويرا بتصوير، وإلا ما اتصفت الخيانة بالخلق. وعندئذ، يبقى السؤال: ما الذى يبقى من الأصل المترجم حقا؟ فيترجع صوت الجاحظ، عبر القرون، مخايلا، مراوغا، مغريا بإعادة النظر فى كلماته التى لم ننعم فيها النظر بالقدر الذى يليق بها.

هل فضيلة الشعر مقصورة على العرب ؟!

كان يخطر على بالي، دائماً، سؤال عن الأسباب التي جعلت الشعر العربي، في أغلب عصوره، ينطوى على نفسه ولا ينفتح على غيره. وكان هذا السؤال يفضي إلى أسئلة أخرى عن العوامل التي لاتزال تحول دون شعرنا والاتصال الفعلي بغيره من أشعار الدنيا، والحوار معها بوعي مفتوح، والتفاعل معها في المدى الإنساني الرحب من التنوع الإبداعي الخلاق.

وكنت كلما لاحظت حدة الهجوم على الشعر الحدائي، ووصمه بالتغريب، والنظر إلى محاولته الإفادة من الاتجاهات الطليعية في العالم بوصفها نوعاً من انتهاك الهوية القومية، أو محاولة شريرة لتشويه الأصالة، أو حتى خروجاً على الدين، عدت إلى السؤال الذي لم يفارقني عن ارتفاع درجة اكتفاء الشعر العربي بنفسه بالقياس إلى غيره من الأنواع الأدبية المغايرة، وارتفاع درجة المخيلة التي ينطوى عليها قراء الشعر العربي والمدافعين عن نقائه العرقي بالحق

وبالباطل، خصوصا أولئك الذين يقومون بتكفير من يطالب
الشعر العربى بالدخول فى علاقات من التفاعل الحوارى
الخلق مع غيره من شعر الدنيا المحيطة به.

وكان السؤال الخاص بإبداع الشعر يفضى إلى
لوازمه المرتبطة بالدوائر المتصلة به، والمتأثرة به أو المؤثرة
فيه. أقصد إلى دائرة ترجمة الشعر الأجنبى التى تبدو فقيرة
إلى درجة لافتة، بالقياس إلى ترجمة المسرح أو القصة. وما
يلفت الانتباه، حقا، فى هذا المجال، أن ترجمة الشعر ظلت،
ولاتزال، هامشية فى مجال الأنشطة الخاصة بالترجمة
عموما. صحيح أن ترجمة الشعر أصعب من غيرها، وأن
ترجمته فعل من أفعال الخيانة، حتى لو وصفناها بالخيانة
الخلاقة، ولكن ذلك لم يمنع من ترجمة الشعر فى حماسة
لافتة، وفى كثرة ملحوظة، حتى عند هؤلاء الذين تحدثوا عن
صعوبة ترجمة الشعر، فى الآداب الأوروبية المختلفة التى
يزدحم كل أدب منها بالمترجم إليه من أشعار الآداب
الأجنبية. أضف إلى ذلك مايسهل ملاحظته من أن حركة
ترجمة الشعر العالمى إلى العربية بوجه عام أقل بما لا يقاس،
كميا وكيفيا، بغيرها من حركة ترجمة الشعر فى هذا القطر
أو ذاك من أقطار اللغات الحديثة التى نعرفها، والتى تأثر بها
الأدب العربى الحديث على مستويات متعددة.

وأتصور أن السبب المباشر فى قلة الاحتفاء بترجمة الشعر الأجنبى لا يختلف عن سبب هامشية ترجمة الشعر فى النشاط الثقافى العام، أو انطواء الشعر العربى على نفسه، أو الاسترابة بالشعر الأجنبى وبمحاولة التأثير به، من حيث هى جميعا أوجه متعددة من مخيلة الاكتفاء الذاتى، ولازمة منطقية ترتبت على وهم قديم توارثته الثقافة العربية، اتباعا، ونقلا، وتقليدا. أعنى ذلك الوهم الذى دفع الكثيرين من القدماء إلى تخيل أن فضيلة الشعر مقصورة على العرب دون غيرهم، وأن شعر العرب - كلغتهم - فى المرتبة العليا من الفصاحة والبلاغة التى لاتجعله محتاجا إلى غيره.

- ٢ -

ولذلك ظلت عبارات الجاحظ القديمة عن فضيلة الشعر التى رآها مقصورة على العرب من العبارات النقدية التى تستفزنى كلما تذكرتها، لما تنطوى عليه من نزعة عنصرية لم تخل منها ثقافتنا، وما تنبنى عليه من فخر جاهل بحقائق الثقافات وإبداعات الشعوب، لازلت أستغرب صدوره عن الجاحظ المعتزلى الذى عُرِفَ بانفتاحه العقلى على معارف عصره التى أسهم فى الإضافة الخلاقة إلى آفاقها الواعدة. وأحسب أن الذى قاد الجاحظ إلى مثل هذه العبارات هو إلحاحه على الفخر بالعروبة، فى مواجهة النزعات الشعوبية المغالية، وفى نوع من رد الفعل الدفاعى العصابى الذى أفضى به إلى توهم أن فضيلة الشعر مقصورة على العرب

دون غيرهم، وعلى من تكلم بلسانهم، وأن هذه الفضيلة ترجع إلى خصائص ذاتية لاتعرفها سوى اللغة العربية.

ولم يكن الجاحظ، بالطبع، يجهل أن لأمة اليونان شعراها الكبار، شأنها شأن أمة الهند أو الفرس، أو غير هاتين من الأمم التي سمع عنها وقرأ ما ترجم من ميراثها، خصوصا الهند التي كان يستشهد بما روى من أقوالها السائرة في تعريفات البلاغة التي تجاوزت مع تعريفات الفرس واليونان، في كتب الجاحظ أو في رسائله. لكن الجاحظ في الوقت الذي كان يسلم ببلاغة الأمم غير العربية في المنثور من الكلام، خاصة على مستوى الكتابة، لم يكن يسلم إلا لأمة العرب وحدها بفضيلة الشعر الذي رآه فخرها وعلامة مجدها البلاغى الخاص.

ولنلاحظ، ابتداءً، أن هذا النوع من الفخر لم يكن مقصوراً على الجاحظ وحده مع أنه بدأ به فيما أعلم. فقد مضى غيره من العلماء في الاتجاه نفسه، متابعين للجاحظ فيما يبدو، ومتأثرين مثله بحماسة الرد العصابى على دعاوى الشعوبية، ومضيفين إلى كلامه مغزى دينيا لم يقصد إليه، فذهبوا إلى أن الأعاجم لم تتسع في المجاز اتساع العرب الذين ظل كلامهم في المرتبة العليا من الفصاحة بالقياس إلى غيره، لما فيه من وحى وإشارات واستعارات ومجازات. هكذا تحدث ابن قتيبة في القرن الثالث للهجرة عن ما خص الله به العرب من العارضة والبيان واتساع المجاز، وقال إنما يعرف

"فضل القرآن" من فهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خص الله به لغتها بون جميع اللغات، فإنه ليس في جميع الأمم أمة أوتيت من العارضة والبيان واتساع المجاز ما أوتيته العرب خصيصاً من الله، لما أرهصه في الرسول، وأراد من إقامة الدليل على نبوته بالكتاب، فجعل من أشبه الأمور بما في زمانه المبعوث فيه، وهو البلاغة وقوة العارضة، فقد كان الخطيب من العرب، إذا ارتجل كلاماً، لم يأت به من واد واحد، بل يفتن، فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة على سبيل التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعجميين، ويشير إلى الشيء، ويكنى عن الشيء، وتكون غايته بالكلام على حسب الحال، وقدر الحفل، وكثرة الحشد، وجلالة المقام. وألفاظ العرب مبنية على ثمانية وعشرين حرفاً، وهي أقصى طوق اللسان فيما يقول ابن قتيبة الذي ظن أن ألفاظ جميع الأمم قاصرة عن ثمانية وعشرين حرفاً، كما ظن أن العرب متفردة بالمجازات في الكلام.

ولقد ذهب ابن وهب صاحب كتاب "البرهان في وجوه البيان" إلى القول بأن الاستعارة إنما احتيج إليها في كلام العرب لأن ألفاظهم أكثر من معانيهم، وليس هذا في لسان غيرهم. وذهب ابن فارس، في القرن نفسه، إلى أن لغة العرب أفضل اللغات وأوسعها، وأن في قوله تعالى من سورة

الشعراء وإنه لتنزّل رب العالمين، نزل به الروح الأمين على قلبك، لتكون من المنذرين، بلسان عربي مبين" ما خص اللسان العربي بالبيان، وأكد أن سائر اللغات قاصرة عنه وواقعة بونه. والدليل العقلي على ذلك، في حجاج ابن فارس، أننا لو احتجنا إلى أن نعبر عن السيف وأوصافه باللغة الفارسية لما أمكننا ذلك إلا باسم واحد، ونحن نذكر للسيف بالعربية صفات كثيرة، وكذلك الأسد والفرس وغيرهما من الأشياء المسماة بالأسماء المترادفة، فأين هذا من ذلك؟ وأين لسائر اللغات من السعة ما للغة العرب؟ هذا ما لا خفاء به على ذي نهية أو عقل.

ويضيف ابن فارس إلى ما سبق أن ذكره ابن قتيبة من أن للعرب من الاستعارة والتمثيل والقلب والتقديم والتأخير وغيرها من سنن العربية في القرآن ما لا يقدر أحد من التراجم على أن ينقله إلى شيء من الألسنة كما نقل الإنجيل عن السيريانية إلى الحبشية والرومية، وترجمت التوراة والزيور وسائر كتب الله عز وجل بالعربية، لأن العجم لم تتسع في المجاز اتساع العرب. وتلك أقوال جعلت ابن رشيق، في القرن الخامس للهجرة، يذهب إلى أن الاستعارة هي من اتساع العرب في الكلام اقتدارا ودالة، وليس ضرورة، لأن ألفاظ العرب أكثر من معانيهم، وليس ذلك في لغة أحد من الأمم غيرهم، وإنما استعاروا مجازا واتساعا. ألا ترى أن الشيء عندهم أسماء كثيرة وهم يستعيرون له مع ذلك.

ويضيف السيوطي في كتابه "المزهر في علوم اللغة وأنواعها" إلى أمثال ذلك ما ينقله عن الفارابي في كتابه "ديوان الأدب" من أن اللسان العربي كلام أهل الجنة، وهو المنزه من بين الألسنة من كل نقیصة، والمعلى من كل خسيسة، والمهذب مما يستهجن، أو يستشنع، وأن العرب تميل عن الذى يلزم كلامها الجفاء إلى ما يلين حواشيه ويرققها. وقد نزه الله لسانها عما يجفيه، فلم يجعل فى مبانى كلامها جيما تجاورها قاف متقدمة ولا متأخرة، أو تجامعها فى كلمة صاد أو كاف، إلا ما كان أعجميا أعرب، وذلك لصلاية هذا اللفظ، ومباينة ما أسس الله عليه كلام العرب من الرونق والعذوبة. ويضيف السيوطي ماسبق أن أكده الزمخشري فى كتابه "ربيع الأبرار" من أنه لم تكن الكنى لشيء من الأمم إلا للعرب، وهى من مفاخرها. وينقل عن المطرزي ما رده من أن الله سبحانه وتعالى اختص العرب بأربع: العمائم تيجانها، والحيا (الاحتباء = الاشتمال بالثوب أو نحوه) حيطانها، والسيوف سيجانها (جمع ساج وهو الطيلسان)، والشعر ديوانها. ومضى السيوطي قائلا: إنما وصف الشعر بأنه ديوان العرب، لأنهم كانوا يرجعون إليه عند اختلافهم فى الأنساب والحروب، ولأنه مستودع علومهم، وحافظ آدابهم، ومعدن أخبارهم. ولهذا قيل:

الشعر يحفظ ما أودى الزمان به والشعر أفخر ما ينبنى عن الكرم
لولا مقال زهير فى قصائده ماكنت تعرف جودا كان فى هرم

ولحسن الحظ وجد من بين علماء العرب من أنكر هذا
الفخر الجاهل بحقائق اللغات، ابتداء من عبدالقاهر
الجرجاني الذي ذهب إلى أن المجاز موجود في كل اللغات،
وأنه لا يميز لغة عن أخرى، وأن اللغة العربية مثل غيرها من
اللغات في خصائص المجاز والتقديم والتأخير والحذف
والوصل. وقد تعلم عبدالقاهر مما وصل إليه مترجما من
كتابات أفلاطون وأرسطو عن الشعر والبلاغة أن لكل أمة من
الأمم بلاغتها، واليونان شعرها الذي حاول أرسطو أن يُنظر
له فيما كتبه عن "فن الشعر" بعامة، وخطابتها التي لا تخلو
من مجاز تآثر به العرب فيما كتبوا بعد ذلك. وقال عبدالقاهر
كلماته الحاسمة التي تؤكد أن المجاز أمر يستوى فيه العربى
والعجمى، وتجده في كل جيل، وتسمعه من كل قبيل، فالوجه
أن يضاف إلى العقلاء جملة، ولا تستعمل لفظة توهم أنه من
عرف اللغة العربية وطرقها الخاصة. وذلك فهم رحب للطبيعة
الإبداعية للغات الشعوب، نقله ابن خلدون عن عبدالقاهر ومن
تأثروا به، فأكد في مقدمته أن الشعر لا يختص باللسان
العربى لأنه موجود في كل لغة، سواء كانت عربية أو أعجمية،
وقد كان في الفرس شعراء وفي اليونان كذلك، وذكر منهم
أرسطو في كتاب المنطق أوميروس الشاعر وأثنى عليه فيما
يقول ابن خلدون. ولست في حاجة إلى تأكيد أن هذه النظرة
الموضوعية من عبدالقاهر وابن خلدون انبنت على علم حقيقى
بحقائق اللغات، وعلى وعى منفتح على الآخر واعتراف به، بل
على وعى متطور بعمليات المقارنة بين الآداب المختلفة. وهى

تخلو من الفخر الأجوف الذى يؤمن بنقاء العرق والأفضلية المطلقة للجنس، الفخر الذى يسقط أفعال التفضيل من الدين على اللغة، ويخلط بين ما هو دينى إلهى وبشرى دنيوى، تأكيداً لنزعات عرقية، هى تعبير سياسى اجتماعى بشرى فى آخر المطاف.

ويبدو أن تداخل البعد السياسى الاجتماعى والبعد الفكرى هو الذى دفع إلى ترجمة التراث القصصى للأمم السابقة على العرب دون الشعر، وذلك لما وجده المترجمون فى هذا التراث من إمكان الوفاء بحاجات فكرية ومطالب سياسية ودعاوى اجتماعية حرصوا على توصيلها من وراء أقنعة الترجمة. وكما ترجم ابن المقفع "كليلة ودمنة" ترجمة كانت نوعاً من إعادة التأليف الذى يؤكد معانى خطيرة، وينطق خطاباً مسكوتاً عنه من أهداف قصد إليها ابن المقفع قصداً، ولم يستطع التعبير المباشر عنها، كانت «ألف ليلة وليلة» ترجمة تأليفية موازية، تؤدى من الأغراض ما يكمل المرامى الكامنة وراء ترجمة «كليلة ودمنة» فى لغة النثر التى اقترنت بخطاب العقل والحكمة التى أصبحت نقيض الشعر «ديوان العرب» القديم.

ومع ذلك فقد وجد من بين القدماء، خاصة من أصحاب الاتجاه النقلي، من رفض ترجمة أمثال «كليلة ودمنة» وغيرها من آداب الهند والفرس، محتجاً على ذلك بما ذهب إليه ابن قتيبة من أن الشعر العربى هو مصدر الحكم المضارعة

لحكم الفلاسفة اليونان والمتفوقة عليها، وأن هذا الشعر هو علم العرب الذى هو، وحده، العلم الظاهر للعيان، الصادق عند الامتحان، فللعرب دون غيرهم الحكمة وفصل الخطاب. وأصحاب هذا المذهب هم الذين ردوا ما قاله الشافعى من أن الناس ما جهلوا ولا اختلفوا إلا لتركهم لسان العرب وميلهم إلى لسان أرسطاطاليس. ومضوا فى تسفيه صنيع الفارابى وابن سينا وغيرهما ممن أضلهم أفلاطون وأرسطو وغيرهما من حكماء اليونان. وانتهى أصحاب هذا المذهب إلى أنه ما من كلمة تؤثر عن الأمم السابقة على العرب، ولا قولاً يسطر، ولا معنى يجبر، إلا وللعرب مثل معانيه، محصوراً بقوافيه، موجزاً فى لفظه، مختصراً فى نظمه. ومن ثم فليس العرب فى حاجة إلى الترجمة، وبخاصة ترجمة الشعر، فشعرهم ينطوى على كل ما يغنيهم ويحول بينهم والحاجة إلى غيرهم من أبناء الأمم الأخرى. وقد وصل الأمر بواحد من أصحاب هذا المذهب المتأخرين، هو محمد بن حسين اليمنى، إلى تأليف كتاب (حققه الدكتور محمد يوسف نجم مؤخراً) بعنوان «مضاهاة أمثال كتاب كلية ودمنة بما أشبهها من أشعار العرب» ليثبت أن كل شئ فى «كليلة ودمنة» حواه شعر العرب الذى هو القول الفصل والحكمة المستغنية بنفسها عن أية ثقافة غير العربية.

ويعنى ذلك كله أن النظرة الموضوعية المقارنة التى تميزت بها كتابات أمثال عبدالقاهر وابن خلدون لم تكن هى

النظرة السائدة تراثيا، فقد سيطرت النظرة المناقضة التي رفعت اللغة العربية فوق كل اللغات، ووضعت مجازات العرب فوق كل المجازات، وخصت العرب دون غيرهم بالفصاحة والبلاغة، وجعلت الشعر في الذروة من هذه الفصاحة والبلاغة، ومن ثم ظل ما جزم به الجاحظ، في القرن الثالث للهجرة، من أن فضيلة الشعر مقصورة على العرب ومن تكلم بلسان العرب، هو القول المأثور الذي يردده أغلب الكتاب في التراث، خصوصا من أهل النقل الذين ظلوا يرددون قول الجاحظ المعتزلي، فيما لم يكن فيه معتزليا بحق، عن فضيلة الشعر المقصورة على العرب.

والمفارقة اللافتة للانتباه، في هذا المجال، أن حماسة الجاحظ العقلاني في الدفاع عن الشعر العربي، في مواجهة دعاوى الشعوبية، قد سارت في طريق غير عقلاني بواسطة فعل التقليد للجاحظ واتباع أفكاره التي لاتدعو في مجملها إلى الاتباع. ولذلك مضت هذه الحماسة في المجرى التقليدي لتيارات النقل التي سادت عصور انغلاق الثقافة العربية التي تميزت بالعداء للآخر، أو الاسترابة في حضوره الذي يستغنى عنه بواسطة الوهم المطلق عن اكتفاء الأنا الثقافية بحضورها المنعزل عن كل حضور مغاير. والواقع أنه في الوقت الذي أكد فيه الجاحظ الانفتاح السمع على ثقافات العالم القديم، على نحو كانت كتاباته تجسيدا فعليا لهذا الانفتاح، كانت حماسته في النظرة إلى الشعر العربي الذي

لايترجم، وردود أفعاله العصابية على غلواء الشعوبية، سببا غير مباشر من الأسباب التي أدت إلى انصراف العرب عن ترجمة أشعار الأمم الأخرى، والنظر إلى التراث الشعري الإنساني نظرة الاستخفاف بالقياس إلى الشعر العربي الذي تصوره المتحمسون له أفضل شعر عرفته البشرية على الإطلاق، لأنه منظوم بأشرف لغة عرفها البشر. ومع أن فلسفة الجاحظ الاعتزالية كانت ترى العقل أعدل الأشياء توزعا بين الناس، ومن ثم لتمييز بين البشر على أساس من الجنس أو العرق بل على أساس من إنجاز العقل، فإن هذه الفلسفة لم تصل إلى مداها المنطقي الذي يجعل الإبداع الشعري قسمة عادلة بين الأمم، وجهدا مشتركا يتقاسمه أبناء المعمورة الإنسانية على اختلاف لغاتهم وأجناسهم.

والمؤكد أن النتيجة الأولى المباشرة التي ترتبت على شيوع التسليم بهذه النظرة العرقية التي كانت ثمرة الحماسة المتطرفة للشعر العربي هي انصراف العرب عن ترجمة أشعار غيرهم من الأمم إلى لغتهم، خاصة الأشعار التي وردت في تراث الأمم السابقة عليهم، والتي نظر إليها العرب نظرة الأعلى إلى الأدنى، على نحو تواصل واستمر، وخلق تيارا غالبا معاديا لانفتاح الشعر العربي على غيره من شعر الأمم المباينة، ومن ثم تأسيس مهاد عقلي تنغلق به أبواب التفاعل الممكنة بين أشعار المعمورة الإنسانية التي لافضل

فيها لشعر على غيره إلا بمدى إضافته إلى أفق الإبداع
الإنساني الذي يقوم على التنوع الخلاق.

وقد تواصل هذا التيار المنغلق، المستريب بالآخر
والنافر منه، عبر العصور المتتابعة، خصوصاً المنحدر منها،
إلى أن أدرك زمن رفاعة الطهطاوى الذى استهل حركة
التنوير فى تاريخها الحديث، والذى حاول فى كتابه «تخليص
الإبريز» أن يفيد من ثقافة «باريز»، وأن يستعين بمعارفها،
الأمر الذى انتهى به إلى تأكيد «أن نظم الشعر غير خاص
بلغة العرب، فإن كل لغة يمكن النظم فيها بمقتضى علم
شعرها». لكن رفاعة سرعان ما عاد إلى قواعده الراسخة،
على مستوى الممارسة العملية، خصوصاً عندما أعلن عن
إيمانه القديم بأن بلاغة العرب «أفضل» من كل بلاغة،
بالقياس إلى اللسان الفرنسى أو الإفرنجى، لأن ذلك «يشبه
أن يكون من خواص اللغة العربية لضعفه فى اللغات
الأجنبية». وذلك إيمان دفعه إلى تأكيد «اتساع اللغة العربية»
الذى يدل عليه وجود الكثير من كتب العلوم منظوما بها «وأما
لغة الفرنسيين فلا ينظم فيها كتب العلوم أصلاً». أضف إلى
ذلك ما أوماً به إلى تميز أعاريض الشعر العربى المتسعة،
وتحويله المعانى التى نقلها عن شعر الفرنسيين (ولم ينقل إلا
ما وافق ذوقه) إلى نظم عربى بَنَوَى السمات، نظم يؤكد
إيمانه بتميز الشعر العربى وفضله المطلق الذى دفعه إلى أن

يستشهد بقول القائل:

إلى العريبِ ملٌّ فى نَظْمِ شِعْرِ
فذاك لسانُ أربابِ الكمالِ

- ٣ -

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يتقبل علماء العرب، قبل رفاعة الطهطاوى بقرون، ترجمة نقد الشعر والفكر البلاغى بوجه عام، لكن بعيدا عن ترجمة الشعر الذى يدور حوله ذلك النقد أو الفكر البلاغى، وفى انفصال كامل لم يعرف فضول الاطلاع على الشعر المغاير لشعرهم. وظل هؤلاء العلماء على ما ألفوه من الاكتفاء بترجمة نقد الشعر والفكر البلاغى الذى لم يترددوا فى محاولة شرحه أو الإفادة منه، خصوصا فى التيارات العقلانية التى انطوى عليها التراث، والتى تميزت بها لحظات الصعود التاريخى للحضارة العربية. هكذا، تقبل ممثلو العقلانية العربية مبدأ ترجمة ما كتبه أفلاطون، ومن بعده أرسطو، عن فنى الشعر والخطابة، والإفادة منهما والإضافة إليهما. وقام الفلاسفة والبلاغيون والنقاد العرب المنتمين إلى هذه التيارات العقلانية بتفسير كتاب أرسطو عن الشعر بوجه خاص، إلى جانب كتابه عن الخطابة، وتناوبوا على شرح غوامض الكتابين ومحاولة الإضافة إليهما، وذلك منذ أن ترجم متى بن يونس الأصل عن السريانية إلى أن تولى ابن رشد الإضافة إلى الشروح العربية السابقة عليه.

وفى هذا السياق، اختتم ابن سينا، فى القرن الخامس للهجرة، تلخيصه لما جاء فى كتاب أرسطو عن علم الشعر بقوله: إنه لا يستبعد أن نجتهد نحن العرب فنبتدع فى علم الشعر المطلق وفى علم الشعر العربى كلاما شديدا التحصيل والتفصيل. وجاء حازم القرطاجنى الناقد، بعد ابن سينا بحوالى قرنين، ليحقق ما تطلع إليه سلفه الفيلسوف من الابتداء فى علم الشعر المطلق كلاما شديدا التحصيل، مدركا أن السبيل الأول إلى ذلك هو النظرة المقارنة الموضوعية، النظرة التى آمنت بأن أرسطو لو وجد فى شعر اليونانيين ما يوجد فى شعر العرب من كثير من الحكم والأمثال واختلاف ضروب الإبداع فى فنون الكلام ل زاد على ما وضع من القوانين الشعرية.

ولكن هذه النظرة المقارنة لم تفرض لنفسها مجرى متصلا أو تيارا مؤثرا، يلزم عنه التعاطف مع ترجمة الشعر غير العربى، أو على الأقل التفكير الجدى فى هذه الترجمة التى ظلت معدومة فى ميراث ثقافى لم يمنحها أى نوع من أنواع القيمة، بل لم يفرض حتى على أمثال حازم القرطاجنى دراسة الشعر اليونانى أو غيره من أشعار الأمم الأخرى التى أشاروا إليها فى كتاباتهم النقدية أو البلاغية. ولذلك ظلت كلمات من مثل «التراجيديا» و«الكوميديا» حبيسة سوء فهم لمعنى الشعر الدرامى الذى تم إسقاط معنى الشعر الغنائى عليه، ومن ثم فهم التراجيديا والكوميديا على أنهما نوعان من المديح والهجاء، كما ظل الشعر اليونانى نفسه،

شأنه شأن بقية أشعار الأمم الأخرى، أقل شأنًا من أن يترجم أو حتى يثير الفضول إلى ترجمته، وأكثر هوانًا من أن ينظر إليه العرب نظرة تسوى بينه وشعرهم في القيمة والمكانة. وظل الشعر الأجنبي عمومًا أدنى من حكمة اليونان ونثر الفرس وتحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرنولة. وظل العرب على اقتناعهم بما زعمه الجاحظ حين قال في حسم الحماسة الواثقة: «فضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلم بلسان العرب» ذلك على الرغم من أنه قال بعد ذلك إن كتب الهند قد نقلت إلى العربية، وترجمت حكم اليونانية، وحولت آداب الفرس، فبعضها ازداد حسنا، وبعضها ما انتقص شيئًا. وذلك قول يمكن أن يعنى، ضمنا، أن الحسن المضاف يرجع إلى ما تتميز به لغة العرب التي تضيف إلى غيرها من اللغات المنقولة عنها. أما دقة الترجمة التي لا تنتقص شيئًا من الأصل فهي دليل على تمكن المترجمين العرب من النقل.

قد نجد في المصادر العربية القديمة ما يشير إلى أن هوميروس الشاعر اليوناني كان معروفًا في بيئات خاصة من بيئات العلماء في بغداد لعهد العباسيين، وأن هذا الشاعر كان ينشده شعره بأصليه اليوناني، أحيانا، بعض التراجمة من نقلة الكتب المقربين من الخلفاء. ودليل ذلك ما ذكره ابن أبي أصيبعة في كتابه «عيون الأنباء في طبقات الأطباء» عن إسحق المعروف بابن الخصى الذي أدبته خرشي جارية

الرشيد الرومية بآداب الروم إلى أن تعلم من اللسان اليوناني ماكانت له فيه رئاسة. ويذكر بعض معارف ابن الخصي أنه عاده في مرض له، فإذا في منزله حنين بن إسحق المترجم، ينشد شعرا بالرومية لأوميروس رئيس شعراء الروم. ولكن مثل هذه الأخبار ترد على سبيل الاستثناء وتحتل الشك، ولاتدل حتى لو صحت على معرفة بشعر هوميروس الذي لانسمع عنه سوى شئ من مثل ما جاء في طبقات ابن أبي أصيبعة من أن أرسطاطاليس كتب كتابا في مسائل من عويص شعر أوميروس في عشرة أجزاء، أو ماذكره البيروني في «الآثار الباقية» من أن أوميروس هو الشاعر المتقدم عن اليونانيين كامرئ القيس عند العرب، أو ما ذكره الشهرستاني في «الملل والنحل» من أن أوميروس الشاعر كان من القدماء الكبار، يجريه أفلاطون وأرسطاطاليس في أعلى المراتب ويستدلان بشعره لما كان يجمع فيه من إتقان المعرفة ومتانة الحكمة وجودة الرأي وجزالة اللفظ.

ولكن هل وصل إتقان المعرفة ومتانة الحكمة وجودة الرأي إلى مايحث على ترجمة هذا الشاعر المتقدم عند اليونانيين كامرئ القيس عند العرب؟ بالقطع لا، لأن شعر هوميروس وأمثاله يظل في المرتبة الأدنى لدى قوم صدقوا ما أشاعه الجاحظ، وتابعوه في قوله الذي رددوه طويلا دون أن يمعنوا النظر في دلالة مايجزم به من أن «فضيلة الشعر مقصورة على العرب وعلى من تكلم بلسان العرب».

وبقدر ما ظل هذا التصديق سارى المفعول على المستوى الإبداعى الذى عزل الشعر العربى القديم عن الإفادة من التراث الشعرى السابق عليه، وفى الوقت نفسه قصر محاولة ترجمة الملاحم الفارسية القديمة مثل «الشهنامه» على البيئات التى تعصبت للقومية الفارسية، وعملت على إحياء مجدها باللسان العربى السائد، فإن هذا التصديق ظل يفعل فعله فى بنية الثقافة العربية التى ظلت تميل إلى المحافظة فى قضايا الشعر بوجه خاص، وقرنت الحفاظ على تقاليد الشعر بالحفاظ على نقاء العرق والأصل، ورأت فى الانفتاح بالشعر الجديد على إبداعات الأمم المغايرة تشويها له وابتعادا به عن نقاء الهوية المكتفية بنفسها المنغلقة على مدارها المغلق. وذلك هو السر فى مقاومة تيارات التجديد الشعرى إلى الآن، واتهام هذه التيارات بالتغريب الذى يرادف تهمة البدعة التى تفضى إلى الضلالة التى تفضى، بدورها، إلى النار. والنتيجة هى المسافة اللافتة التى يلحظها المرء بين حيوية التجريب واتساع مداه فى الأنواع الأدبية التى لم تكن موجودة أو سائدة تراثيا، كالرواية والمسرحية، والخوف من التجريب أو الاسترابة به فى مجال الشعر الذى ظل ديوان العرب وعلامة تميزها على غيرها من الأمم.

— ٤ —

وليس من المصادفة، والأمر كذلك، أن ينسرب هذا التصديق إلى اللاوعى الثقافى العام، ويشيع فى تجلياته

الواعية التي دفعت الشعر العربى الحديث إلى أن ينطوى، فى أغلب تياراته، على تفور دال من الانفتاح على شعر «الآخر» أو الحوار معه، والتأبى على الاستجابة العفوية إلى تأثيره، أو الرفض المتعالى من منطق أن تراثنا الشعرى يغنينا عن غيره، وذلك فى ميراث استهله «أمير الشعراء» أحمد شوقى الذى لم تمنعه معرفته بالأشعار الفرنسية من تكرار نغمة الفخر الجاحظى. وكان ذلك عندما فاضل بين شعر الحب الذى خلفه جميل بثينة وقيس لبنى وشعر الحب الذى كتبه ألفرد دى موسيه فى «الليالى» ولامرئين فى «جيرازيلا»، قائلاً:

والله ما «موسى» وليلاته	ولا «لمرتين» ولا «جيرزىل»
أحق بالشعر ولا بالهوى	من قيس المجنون أو من جميل
قد صوروا الحب وأحداثه	فى القلب من مستصغر أو جليل
تصوير من تبقى دمي شعره	فى كل دهر وعلى كل جيل

ولم يكن «أمير الشعراء» أحمد شوقى فيما قال بدعة أو استثناء بالقياس إلى تيار متصل فى الثقافة العربية، خصوصاً فى دوائرها النقليية التقليديّة، تلك الدوائر التى انسربت إلى اللاوعى الثقافى لأمثال أحمد شوقى، ولا تزال تنطق ألسنتهم بما يؤكد معتقدا وهميا له تأثيره الفاعل إلى يومنا هذا.

ترجمة الإيديولوجيا العربية المعاصرة

زارنى صديق حميم من المغرب الأقصى، وتبادلنا الأحاديث فى موضوعات متعددة، تتعلق بالأحوال الثقافية فى المغرب الشقيق الذى يعرف صديقى اهتمامى ومتابعتى لما يحدث فيه، خصوصا على مستوى النقد الأدبى الذى حقق فيه المغاربة إنجازات متعددة لابد أن يحسدهم عليها المشاركة وأن يسعوا إلى الإفادة منها. والحق أن المركزية النقدية العربية (أو حتى الإبداعية) التى لايزال يتوهمها البعض من المشاركة، خصوصا أولئك الذين يتصورون أن القاهرة أو بغداد أو دمشق هى وحدها مركز الثقافة العربية الوحيد، قد تداعت إلى حد بعيد، وتهاوت القسمة القديمة التى كانت تقسم عوالم الثقافة العربية إلى مراكز منتجة وأطراف مقلدة ومستهلكة، نافية المغرب الأقصى إلى منطقة الأطراف البعيدة التى تستهلك وتقلد وتتبع. وبالقدر الذى تهاوت به المفاهيم التقليدية للمركز والأطراف، فى الثقافة العربية المعاصرة، استبدل مثقفو الطليعة العربية مفهوم العواصم المتكافئة، المتحاور، المتفاعلة، بمفهوم العاصمة

التي تبدع نيابة عن الجميع، أو تنتج وحدها ليستهلك الآخرون إنتاجها. وتحول المشهد الثقافي العربي المعاصر، أخيرا، إلى مشهد حوارى، لأمكان فيه لمركز يعلو على أطراف، ولأ مجال فيه لنزعة استحواذية تلغى الحوار الفاعل بين الأكفاء، أو تستبدل بالحوار الهيمنة القمعية لمركز يتجسد به المدار المغلق للزعيم الواحد الأوجد. وما هي أقطار المغرب العربى، خاصة المغرب الأقصى وتونس، تطرح، على مستوى التنظير الفلسفى للواقع العربى المتردى، وعلى مستوى النقد الأدبى الواعد، ما يطالعه القراء العرب فى كل مكان، وما يتأثر به شباب الدارسين المحدثين فى الجامعات المشرقية أكثر من تأثرهم بالكتابات البالية لأساتذتهم الذين أصابهم تحات الكسل العقلى بالترهل والتخلف عن الإيقاع المتصاعد لمتغيرات الواقع المحلى والقومى والعالمى. وفيما كان صديقى من المغرب الأقصى يحدثنى عن آخر الكتب التى صدرت فى المجالات التى يعرف اهتمامى بها، ويحمل لى بعض النتائج الذى أرسله أصدقاء أعزاء فى المدن المغربية الواعدة بالإبداع، فأجأنى بقوله: هل قرأت الصياغة العربية الجديدة لكتاب عبدالله العروى «الإيديولوجيا العربية المعاصرة؟». فقلت: وهل هناك صياغة عربية جديدة لهذا الكتاب؟ وما المقصود بها؟ فأجابنى بأن العروى، نتيجة الأخطاء الكثيرة فى ترجمة كتابه التى صدرت للمرة الأولى فى أكتوبر ١٩٧٠ عاد وقدم صياغة جديدة بالعربية عن المركز الثقافى العربى،

وقد صدرت الطبعة الأولى منذ أشهر قليلة (عام ١٩٩٥). وأعطاني صديقي نسخة من هذه الطبعة حملتها معي إلى المنزل، وتركتها على مكتبي إلى أن أفرغ لها. وسرعان ما وصلتني نسخة أخرى من المركز الثقافي العربي نفسه، فأعطيت إحدى النسختين لتلميذ من تلامذتي، وأخذت أطلع النسخة المتبقية لأعرف ما الفرق بين «الترجمة» القديمة و«الصياغة» الجديدة.

ولم أستطع، قبل أن أشرع في القراءة، سوى أن أسترجع المناخ الذي طالعت فيه الترجمة الأولى التي صدرت منذ أكثر من ربع قرن. وكانت الطبعة الأصلية لكتاب العروى قد صدرت عن دار نشر ماسبيرو، قبيل نكسة عام ١٩٦٧، وصدرت ترجمة محمد عيتاني المتضمنة تقديم مكسيم رودنسون بعد النكسة بسنوات ثلاث، وتحت وطأتها القاسية، فكانت مجالا جاهزا لنقد الذات العربية، وسبيلا إلى التعريف بأطروحات العروى التي وصفها رودنسون بأنها صحيحة الأعماق الصادرة عن رجل أثار غيظه تواطؤ الجهل والعجز عن التفكير العقلي المنتظم. وجاءت مقدمة العروى للترجمة الأولى دالة، تنكأ الجراح، خصوصا ما قاله من أن كتابه يدعو المثقفين والمفكرين العرب إلى وعي انتقادي دائب، وإلى الشك والتشكيك في تكنوقراطية الغرب وعاطفية العرب، وإلى العودة إلى واجبهم التعليمي والتنظيمي لإقناع الجماهير العربية بأن القوة الحقيقية تكمن في التنظيم الجماعي لا في

الآلات الحربية وحدها ولا فى النداءات الحماسية. وحاول العروى، فى هذ المقدمة، أن يعيد صياغة أسئلته الأساسية فى ظل متغيرات ١٩٦٧، موضحا أن النكسة لم تغير كثيرا من دوافع تأليفه، أو البنية الأساسية لأطروحاته، فقد أرهص بالنكسة فى الكتاب الذى تحولت ترجمته إلى نقد لأسبابها. وكما حاولت المقدمة التركيز على هذا النقد، ومن ثم الإشارة إلى ثرثرة أنصاف المثقفين، حاولت تغيير صيغ الأسئلة الأساسية مع الإبقاء على المضمون الذى صاغه العروى أثناء تأليف الكتاب سنة ١٩٦٥، والذى قدم نتائج له ظلت سليمة بعد كارثة النكسة.

وأذكر أن مقدمة العروى كانت تتضمن إدانة واضحة للمفكرين العرب الذى دأبوا، منذ القرن الماضى، على الترجمة واجترار الأفكار والتلفيق دون معيار ولا مقياس، وتتضمن، بالقدر نفسه، إدانة لنموذج الشيخ والزعيم السياسى وداعية التقنية. لكن أوجع ماكان فى هذ الإدانة، من منظور ذاتى خالص، هو حديث العروى عن الشعب المصرى الذى سبق كل الشعوب العربية إلى الإصلاح والرقى والتنمية، والذى حاول أربع مرات أن يقوم بثورة شاملة عجز عنها أيام محمد على وأيام إسماعيل وعرابى، ثم بعد ثورة ١٩١٩ وبعد ثورة ١٩٥٢. أربع مرات حاول هذا الشعب، فيما قال العروى، أن يغالب القدر المتمثل فى شره المستعمرين، القدامى منهم والمحدثين، ولم ينجح. هل خانتة آلهته كما

اعتقد ذلك شعب المكسيك حين غزاه الإسبان؟ لا بل خان نفسه لأنه لم ينتج القيادة القادرة. لقد أراد هذا الشعب، قبل الجماعات العربية الأخرى، أن يكون تلميذا طائعا ومقلدا أميناً، انقاد للأرقام ولم يغير العواطف، شيد الجسور والسدود، ركب المولدات والمحركات، ولكنه لم يولد إنساناً جديداً بل احتفظ، بكل حنان، بعواطف الريف وطيبته، وركن إلى أملة في الخلود. وأضاف العروى، ما نخس بكلماته جرحنا، في ذلك الزمان، مؤكداً أن الإخفاق هو قبل كل شيء إخفاق النخبة المفكرة المصرية، وما من عربى اليوم، فيما قال، إلا وعليه أن يحل هذا الإخفاق دون تسامح ولا تشف، لأن الكارثة المصرية كارثة العرب جميعاً، وإذا لم تستدرك عواقبها، ففي انتحار مصر انتحار العرب جميعاً.

وتلك كانت كلمات موجعة إلى أبعد حد، منذ أكثر من ربع قرن. فهمها بعض المصريين، مع الأسف، على أنها نوع من الشماتة في مصر، وقرن بينها وبين هجوم العروى الساخر على نجيب محفوظ، ونقاشه النقضى للكثير من أطروحات النهضة المصرية. والحق أن العروى لم يكن شامتا بقدر ما كان حزيناً، ساخطاً، غاضباً، مجروحاً، شأن كثيرين من المصريين الذين دفعتهم النكسة إلى إعادة النظر فى كل شيء، بل شأن بعض أقرانى الذين أعجبهم، مثلى، نقد العروى لمشروع الدولة القومية بالصراحة نفسها التى نقض بها أطروحات نموذج الشيخ ودعاوى التقنى المنعزل عن

الواقع. والواقع أن الأحداث اللاحقة أثبتت أن البنية التسلطية لمشروع الدولة القومية هي التي أدت إلى عرقلة التحديث الفكرى والنمو الاقتصادى، وانتهت إلى نقيض ما قامت به من أجله ودعت إليه وهو تحرير الوطن والمواطن. فهذه الدولة التي تعمدت الانتقاء والتلفيق، ساعيه إلى تجسيد التناقض، هي التي حاولت إقامة قشرة دولة حديثة، مخالفة تمام المخالفة للذهنية العتيقة الموروثة التي ظلت قائمة تحت سطح القشرة الخارجية، الذهنية التي تجسدت فى تسلطية الزعيم الأوحى، وإلغاء التنوع وحق الاختلاف، وانتهت بالدولة القومية إلى أصولية تولدت عنها المجموعات الإرهابية المسلحة بتأويلات شائبة للدين. وما أصدق ما قاله العروى، بعد ذلك، من أن نظام جمال عبدالناصر حارب الإسلاميين كأشخاص، كأعداء سياسيين ومنافسين، لكنه، وفيما تابعته الأنظمة المقلدة له، لم يحارب أبدا المبادئ التسلطية والمقولات القمعية التي جمعتها وأعداءه السياسيين الذين حاربوه باسم الدين، متسلحين بالآليات نفسها التي اتخذت أسماء مغايرة فى الظاهر فحسب.

وأذكر أن وقع كلمات العروى عن النخبة المصرية، فى ذلك الزمان، كان أشبه بالصدمة الموجهة التي أسهمت، مع كثير غيرها من وقائع ذلك الزمان، فى أن تدفع بأمثالى إلى وضع كل أفكارنا التي تعلمناها من أساتذتنا موضع المساطة، حتى على مستوى النقد الأدبى الذى رفض العروى،

صراحة، ما كان شائعا منه، ودعا إلى مجاوزة النقد الأدبي السائد، شأن الفكر السائد الذى كان يشكل بنية الإيديولوجيا العربية المعاصرة. وكانت النتيجة أن أفكار العروى أسهمت، مع بعض المؤثرات الموازية المهمة، فى الانتقال بنا إلى نظرة نقدية، نقضية، أطلق بعضها عليها اسم الحداثة، ورأينا فيها ما يجاوز أصولية اليمين واليسار، ويدفعنا دائما إلى أن نضع كل شئ موضع المسألة.

وأذكر أن العروى اختتم مقدمة الترجمة العربية الأولى (المقدمة المكتوبة فى الدار البيضاء فى يوليو ١٩٧٠) بقوله إننا إذا لم نستوعب حقائق الأوضاع، ومغزى الأحداث، فسرعان ما نرجع القهقري كما تراجعنا فى ماضينا القريب بعد ثوراتنا الوطنية المتوالية، ونستسلم من جديد إلى عبادة المطلقات، ونفضل من جديد الأموات على الأحياء. وها هو ربع قرن يمر على هذه الكلمات، ويتحقق التراجع لا التقدم، ونستسلم مرة أخرى إلى عبادة المطلقات، ولا ينجح داعية التقنية فى إشاعة التحديث الذى يفرض الحداثة، ويتحول الزعيم السياسى الشريد إلى نموذج جديد من نماذج الشيخ الأصولى الذى لا يكف عن تكفير الجميع، سلاحه نوع جديد من شباب «المكفراتية» الذين يجتثون كل مافيه أثر لحرية العقل.

وأحسب أن العروى كان مدركا أن الأسلوب الفرنسى الذى كتب به كتابه فى حاجة إلى إعادة الكتابة بالعربية،

شأنه فى ذلك شأن صياغته الصورية عن «الإيديولوجية» التى كان يستخدمها بدلالات مألوفة فى السياق الفرنسى الذى صاغ فيه كتابه، خاصة أن العروى توجه بخطابه إلى القارئ الفرنسى الذى كان قد أخذ يألف أسلوب كلود ليفى شتراوس والتوسير وفوكو ولاكان، وهو أسلوب يختلف اختلافا كبيرا عن أسلوب الخطاب الذى ألفه القارئ العربى، وتعوده، ولم يحاول أحد، على نحو جدى، أن يخلصه منه بعد كارثة العام السابع والستين. ودليل ذلك ما جاء فى المقدمة التى كتبها العروى للترجمة العربية الأولى، وتأكيد أنه لو أتيحت له الفرصة - كما كان يؤمل - لأن يعيد صياغة الكتاب باللغة العربية لكان استعمل أسلوبا آخر أقل تجريدا وأكثر بيانا. وتلك عبارات لا يمكن فهمها تماما إلا فى سياقها الذى يتصل بأهمية الإبانة فى توصيل الفكر، وعلاقته بالمتلقى، وذلك من منظور «البيان» الذى يهتم به العروى بوصفه مظهرا من مظاهر الأصالة.

ويبدو أن هذه الرغبة ظلت كامنة داخل العروى، توجبها معازلة الترجمة التى انطوت على الكثير من الجمل المغلقة التى لم نفهم منها شيئا على سبيل القطع فى ذلك الزمان، فجاوزناها إلى ما عوضنا عنها من بقية الجمل التى التقطنا منها ما أتاح لنا الفهم الإجمالى، الفهم الذى أكملنا به الناقص على طريقة استنتاج معنى المحنوف الغائب بواسطة الحاضر المذكور من الكلمات. ولست أدري لماذا

ظلت هذه الرغبة محبوسة فى صدر العروى أكثر من عشرين عاماً؟ ولماذا حققها، متأخراً، فى عام ١٩٩٥، بصياغة كتابه صياغة عربية، هى نوع من أنواع الترجمة المبينة؟ لعلها الشواغل العديدة. ولعله الإحساس بأننا على أبواب كارثة أخرى. ولعله الإحساس بأن الحاضر الراهن فى حاجة إلى استرجاع الأطروحات التى أثبتت الأيام صوابها. المهم أن العروى أصدر ترجمة جديدة ومقدمة جديدة، وهذا عمل طيب ومفيد إلى حد كبير. أضاف إلى ذلك حذف المقدمة القديمة للترجمة التى فجعته على مستوى دقة توصيل أفكاره إلى القارئ العربى، وذلك حذف له ما يبرره لاختلاف الزمن.

والحق أننى أخذت أطالع الصياغة العربية الجديدة لكتاب العروى، ممثلى الذاكرة بوقائع السبعينيات التى استهلتها ترجمة محمد عيتانى، ووقائع هذا الزمن الذى نحاول فيه أن نصد جحافل الإلظام والتعصب والتطرف والقمع على السواء. ولم أدهش لغضب العروى على الترجمة القديمة، تلك التى سابقنا فيها الجمل منذ ربع قرن، وحاولنا القفز على معازلة الصياغة، واستنتاج المعنى الجزئى من المعنى الكلى لنكمل ثغرات الجمل الغامضة المستخلقة. وهاهو العروى يحدثنا، فى مقدمة الصياغة العربية الجديدة، أنه أحصى ما لا يقل عن مائة وخمسة وأربعين خطأ. ويكشف عن أن الخطأ وصل فى مواضع كثيرة إلى قلب معنى النص، وأن المترجم لم يستوف المعنى فى العديد من الجمل، وأضاف

الركاكة إلى نقض المعنى وتشويهه، واستخف بكل قواعد الكتابة المسؤولة، ولم يحاول، فيما يقول العروى، أن يراجع ترجمة النصوص العربية على أصولها، أو مراجعة المقتبسات، أو التضمينات، وترجم عن الفرنسية ترجمة حرفية مباشرة، فكانت النتيجة تحول رواية هيكل "هكذا خلقت" إلى "هي هكذا"، وانقلاب كلمة "فقيه" إلى كلمة "حقوقي"، و "زوايا" إلى "أخويات"، و"علم الكلام" إلى "لاهوت" .. إلخ.

ويضيف العروى إلى ماسبق أن ترجمة كتابه تمثل نموذجا من نماذج الترجمة اللبنانية (وغير اللبنانية) التجارية التي تستخف بالدقة، وتستبدل العجلة بالمراجعة للملاحقة مطالب السوق الاستهلاكي. وتحصيل مزيد من الكسب المادى الذى يتحقق على حساب الوعى النقدى. وينتقل العروى من ترجمة كتابه بوصفه مثالا دالا على التعميم الذى له أمثال بالغة الكثرة، ويقول إن الأمر يبدو كما لو كان المترجم العربى المعاصر (التاجر) يتناول القلم باليمنى والكتاب الذى يريد تعريبه باليسرى، مكتفيا بما فى ذهنه من مفاهيم ومفردات. وإذا ما خانتها الذاكرة عاد إلى المنهل أو المورد، فتكون النتيجة التشويه لا التدقيق. ويضرب العروى على ذلك مثالا من ترجمة عيتانى التى تقول (ص ٢٠٣) مايلى:

«لقد كانت النزعة التعددية دائما بضاعة غربية، فى صيغتها الإثنوغرافية، وكذلك فى الشكل المستعيد صوابه الذى يعطيه لها بعض المنشقين عن ماركسية جري تبسيطها

إلى درجة الابتذال الشديد. ولم يجر تطوير الماركسية فى أى مكان من البلدان العربية فى مذاهب ملتزمة متكاملة المنطق، وذلك لأن الماركسية تتعارض كثيرا جدا مع التجربة اليومية ومع تجربة الماضى»، هكذا فهم محمد عيتانى النص الموجود فى الأصل الفرنسى (ص ١٤٤س ٥-١٠) الذى يترجمه العروى نفسه على النحو التالى:

«لقد كانت النزعة التعددية (الاعتراف بحق المخالفة والتمايز) دائما غربية، سواء فى صيغتها الإثنوغرافية التقليدية أو فى المنظور الجديد الخاص ببعض الناقمين على الماركسية بعد أن شاعت وفقدت سحرها. ولم يقبل مبدأ الاختلاف المطلق فى أى مكان من البلدان العربية كمذهب فكرى منتظم، وذلك لأنه يتعارض صراحة مع التجربة اليومية ومع تجربة الماضى (المسجلة فى كتاب الملل والنحل)».

أين نشأ الخطأ فى الترجمة؟ يقول العروى: من كون المترجم لم يكلف نفسه مشقة العودة إلى قاموس فرنسى مفصل ليفهم كلمة «Desenchanté» قبل تعريبها، فاكتمى بفكها إلى «des» و«enchanté» وعربها بـ«استعداد صوابه»، ولو عاد إلى قاموس مفصل لعلم، من الأمثلة الأدبية المتضمنة فيه، أن الكلمة اشتهرت فى القرن الماضى بعد أن استعملها الكاتب بيير لوتى فى رواية عن نساء الأستانة. ونشأ الخطأ ثانيا من أن المترجم تسرع فلم يتحقق أن الضمير «il» فى الجملة يعود إلى «pluralisme»، لا إلى «marxisme» فعكس المعنى. وما

أكثر الأخطاء من هذا النوع الذى يشمل إساءة فهم حروف
الربط والاستثناء والضمائر والأفعال والنعوت.. إلخ. الواقع
أننى بعد أن طالعت، متأنياً، ملاحظات العروى على ترجمة
كتابه، استبعدت، لأشعورياً، علامات الاستفهام التى وضعتها
على الجزئيات التى لم أفهمها من ترجمة عيتانى التى كان
علينا أن نطالعها نحن الذين لم نعرف الفرنسية فى ذلك
الزمان، واكتفينا باللغة العربية فى تعرف أفكار العروى
وأطروحاته التى تأثرنا بها رغم وسائط الترجمة غير الدقيقة.
ومن حسن حظ القراء الشباب، اليوم، أنهم لن يقرأوا أمثال
الجميل التى ضربنا إزاعها أخماساً فى أسداس، والتى كانت
تلغز علينا بعبارات من قبيل: "هذه الرؤية تعززت خلال
الأزمة بجميع النظريات الدورانية والدورية للتاريخ التى
تدرك، منذ الأخلاقيين الفرس حتى ابن خلدون مروراً
بالغزالي، من خلال النظام الطبيعى". ومن حظ القراء الجدد
الذين لا يعرفون الفرنسية أنهم سيطلعون أفكار العروى
مباشرة، دون وساطة معوقة، ودون أن يطرحوا على أنفسهم
السؤال الذى طرحناه على أنفسنا، عما إذا كان يكفى فى
الترجمة أنها تحفظ الأغراض وتؤدى المعانى على سبيل
الإجمال؟ وأذكر أننا لم نقنع بالوسائط المعتمدة، وقلنا
لأنفسنا: وماذا عن معنى الخاص، ناهيك عن أخص الخاص؟
وماذا عن قلب المعنى، وتشويه المقصود؟ والمؤكد أن فهمنا
كتاب العروى الأول، فى ذلك الزمان، كان يمكن أن يكون

أعمق، ومن ثم أقدر على وضع الكتاب نفسه موضع المسألة، أو النقض، لو طالعناه في ترجمة دقيقة. ولكن ذلك لم يتحقق بسبب رداءة الترجمة. وهي رداءة يرى فيها العروى، بحق، مثلاً دالاً يعكس وضعا ثقافيا، هو جزء من بنية الإيديولوجيا العربية المعاصرة التي حاول الكشف عنها في كتابه. وهو وضع ثقافي يتصل بأم المسائل (وليس "أم المعارك") في هذه البنية، أي مهمة تحديث العقل العربى الذى لا يمكن أن يتم بون مادة مكافئة، ودون ترجمة حقيقية، دقيقة، أمينة، واعية، محدثة، تتيح لنا أن نقرأ الآخر على ما هو عليه، وأن يقرأنا الآخر على ما نحن عليه، داخل أفق التفاعل الخلاق بين ثقافة اللغة المنقول عنها وثقافة اللغة المنقول إليها.

فضاء النقد الأدبي في القرن العشرين

عندما نسترجع أحداث هذا القرن النقدية، ونستعيد الإنجازات البارزة التي تحققت فيه، لانلقت إلى عدد الكتب أو أسماء النقاد، أو علاقات التواصل التي تابع فيها اللاحق جهد السابق، أو تقاليد التقليد التي يحاكي فيها النقاد بعضهم بعضا، وإنما نسترجع الأحداث التي استهلكت آفاقا جديدة من الوعي وعلاقات مغايرة من المعرفة، ونستعيد الانقطاعات التي مايزت بين عهد وعهد، واتجهت بالممارسة النقدية وجهة لم تكن لها من قبل، سواء في علاقتها بالإبداع، أو علاقتها بذاتها بوصفها نشاطا له استقلاله.

والبداية مرتبطة، في تقديرى، بإعادة اكتشاف «المؤلف» من حيث هو «مبدع»، وتسليط الضوء عليه إلى الدرجة التي تلاشى معها الوجود التقليدى لهذا «المؤلف» مع موجات الضوء الواقعة عليه. لقد ورثنا عن القرن التاسع عشر مفهوم المؤلف الذى صاغ الفكر الأوروبى ملامحه فى

وعينا، منذ أن تنبّه هذا الفكر إلى قيمة الفرد، الكائن الإنساني، مع بداية العصر الحديث، وظهور النزعة التجريبية الإنجليزية، والنزعة العقلانية الفرنسية، والإيمان الفردي الذي نتج عن حركات الإصلاح الديني، وتصاعد نفوذ الطبقة التي اهتمت كل الاهتمام بشخص الكاتب، وأنزلته المنزلة التي احتلها بوصفه خلاصة الإيديولوجيا الرأسمالية ونهايتها.

هكذا كان المؤلف الفرد، الكاتب الملهم، المبدع الخالق، سر قوة الليبرالية وسبب ضعفها، هو الكائن الذي يصنع التاريخ على عينه، وينوء بآثقال الكون على كتفيه، ويعثر في داخله على المعاني الكبرى التي تضيء على كل شيء معنى، كاشفاً بتعبيره عن أغوار نفسه، مسقطاً هذه الأغوار على الوجود الذي أصبح مرآة له، خالعا مشاعره على الأشياء والكائنات، فإذا هي إياه في فرحته وسعادته، يأسه وشقاوته، لهفته على تعرف ما لا يعرف إلا به.

هذا الكائن المتفرد الذي ورثناه عن القرن التاسع عشر، محاطا بهالة من الغموض البهيج والتسامي الرهيف، هو نقطة البداية التي انطلقت منها سلسلة الكشوف الحاسمة في فضاء النقد الأدبي للقرن العشرين. وبقدر ما كان الهدف من هذه الكشوف هو الاقتراب من الأفق المراوغ لهذا الكائن، والاحتفاء بقدراته الخلاقة، وتأصيل حضوره في الوجود، كانت نتيجة الكشوف نفسها تعرية للسحر الذي أحاط به،

وإزاحة للقداسة عن حضوره، وإعلان موته فى النهاية. وذلك فى موازاة الانتقال بكتابته من مفارقة الإلهام إلى مكابدة الصنعة، حيث الواقع الذى يفرض وجوده، والوعى الذى يؤكد حضوره، واللغة التى تكتشف نفسها وتشير إلى ذاتها فى فعل اكتشافها العالم وإشارتها إليه. وكما اقترنت هذه النتيجة باختفاء تيجان القديسين من فوق رأس الكاتب، وتحوله إلى كائن معجون بالواقع، ونتيجة حتمية لعلاقاته، اقترنت بتأكيد مفهوم الكاتب الذى يسعى فى الطرق، يصارع كل تجليات السلطة التى لاتكف عن القمع، مواجهها القوة التى تصاعد عنفها العارى فى هذا القرن كما لم يحدث من قبل فى التاريخ الإنسانى، لايمك سوى أن يجسد، فى قلقه وتوتره، سنوات القرن الواعدة بالأمل والإحباط، الحاملة لأعظم الكشوف وأخس الجرائم، مواجهها قدره الحديث الذى يدفعه أمامه كصخرة سيزيف، متنازلا عن الكثير من الأوهام القديمة عن الكتابة التى أسلمها إلى مدارس الفكر المتعاقبة، لتضعها موضع المساطة، وتزيح عنها إلى الأبد هالة السحر التى ظلت تجذب الناس إليها وتبعدهم عنها.

- ٢ -

وكان الكشف الأول الذى استهل به هذا القرن دورته قرين اقتحام قارة الأعماق التى تتبدل فيها الذات، ما بين أقاليم الوعى وأقطار اللاوعى، فى أطلنطيس الشعور الذى لم يعد، بعد هذا الكشف، غامضا مخيفا متأبيا على الفهم.

وكان سيجموند فرويد (١٨٥٦-١٩٣٩) صاحب هذا الكشف الذى فض السر المختوم على بوابة القارة السفلية، ففتح الأبواب المغلقة، وأثار الدهاليز المعتمة، كاشفا أسرارها التى كانت محجوبة، فأصبحت متاحة مألوفة، وانتقلت من وضع غامض لاتفسير له إلى وضع العلم الذى ينطوى على قوانين معقولة، وأنساق مفهومة، وأبنية منتظمة من علاقات ليست هيولى غريبة، أو تجمعاً عشوائياً من ظواهر متناثرة، وحين ارتبطت الكتابة بعلاقات هذه القارة السفلية، بعد اكتشافها، لم تعد إلهاما من قوى علوية مفارقة، أو مناولة سرية من شياطين وملائكة، وإنما أنساق من العلامات التى تدعو إلى التأويل، وأبنية من العلاقات التى تطلب التفسير. وترتب على ذلك أن استبدل التأمل النقدي المعنى باللامعنى، فى علاقات التحول والإزاحة، على مستوى الأعمال الأدبية، وأكّد رمزيات الاستبدال، وآليات التكثيف، ومراوغة العمليات الأولية والثانوية، والمفارقة الواقعة ما بين قطبي الرغبة والواقع، فأصبحت الكتابة شكلاً أقرب إلى بنية الحلم، نصاً مكثفاً، مليئاً بالثغرات، متعدد المستويات، يغرى بالاختلاف فى التفسير والتأويل.

ولم يكن من المصادفة أن ينشر فرويد كتابه عن تفسير الأحلام عام ١٩٠٠ على وجه التحديد، وكتابته عن علم نفس الحياة اليومية عام ١٩٠١، وينشر بعد ذلك بأعوام قليلة ثلاث مقالات عن الجنس، إلى جانب دراسته عن النكات وعلاقتها

باللاوعى، فضلا عن دراسته الشهيرة عن الهستيريا عام ١٩٠٥، فكلها دراسات بدأت مع فاتحة القرن، وظلت علامة لى مطلعته، من حيث هى بداية انقطاع حاسم فى المعرفة العامة بالإنسان والمعرفة الخاصة بالكتابة. أعنى انقطاعا تحولت به المعرفة عن مسارها المعتاد، واتجهت إلى مسار واعد باستكمال كشف قارة الشعور -اللاشعور التى لم تعد أطلنطيس مجهولة، بل علاقات صالحة لتفسير الإنسان الذى أصبح مفعولا لقوانينها، كما أصبح إبداعه نتيجة لهذه القوانين، وفعلًا من أفعال «التسامى» أو «المراوغة» فى مواجهة السلطة التى ينطوى عليها اللاوعى.

ولم يكن مصادفة كذلك أن يكمل كارل يونج (١٨٧٥-١٩٦١) عمل فرويد، ويضيف إلى إنجازاته ما يكشف عن البعد الجمعى من قارة اللاوعى، وذلك منذ أن حصل يونج على درجة الدكتوراة من جامعة بازل (عام ١٩٠٠) فى السنة نفسها التى نشر فيها فرويد «تفسير الأحلام». وقد التقى كلاهما عام ١٩٠٧ وتعاونوا بما أثمر محاضراتهما فى جامعة كلارك. وكان ذلك من قبل أن يمضى يونج فى طريقه الخاص، منفصلا عن فرويد عام ١٩١٣، كى يركز جهده على اكتشاف البعد الأسطورى من الأحلام والتوهمات، فيصل إلى نظريته الخاصة عن رمزيات اللاوعى الجمعى والأنماط العتيقة، تلك الرمزيات التى ظلت موازية للأنساق الفرويدية فى طابعها البنائى الذى أنزل «الكتابة» منزلة النتيجة للسبب

الذى يقبل الفهم، ويشير إلى مصدره الفعلى إشارة المعلول إلى علته التى يمكن دوسها وتعرفها.

منذ ذلك العهد، تزايد الاهتمام بالكاتب من حيث هو نتيجة لقوانين ينطوى عليها، وتزايد الاهتمام بالكتابة من حيث هى كاشفة عن اللاوعى الفردى أو الجمعى، وأصبح الكاتب صانع رسالة متعددة المستويات المعقولة، والكتابة مجموعة من العلاقات الدالة. ومنذ أن كتب فرويد عن مسرحية «أوديب ملكا» لسوفكليس و«هاملت» لشكسبير، ضمن كتابه «تفسير الأحلام»، تحولت الكتابة نفسها إلى صياغة تصالح بين المقاصد الواعية واللاواعية، وتكشف النص عن لا وعيه الخاص، فى رمزيته التى تجلت فى ضوء جديد، لايزال يغوى الأجيال المتعاقبة من النقاد، والتيارات المتباينة من الممارسات النقدية، باكتشاف الطبقات المتعددة من لاوعى الكاتب ولاوعى الكتابة.

ومن هذا المنظور، فإن الصلة بين ما كتبه بريسكوت عن الشعر والأحلام (١٩١٢) ومود بودكين عن النقد الأدبى ودراسة اللاشعور (١٩٢٧) لا تختلف عن الصلة بين ما كتبه ماري بونابرت عن إدجار آلان بو (١٩٣٣) وإرنست جونز عن هاملت وأوديب (١٩٤٩) من حيث هى كتابات أفضت إلى التيارات النفسية المعاصرة فى نقد القارئ، حتى فى منحائها التجريبى الذى يظل يبحث عن أنساق قارة، يدل عليها النص

دلالة الدال على مدلوله، وينطوى عليها القارئ كما ينطوى النص على قوانينه العلائقية الخاصة. ويعنى ذلك، بلغة هذه الأيام، أن الأبنية اللاوعية للاستجابة عند القارئ هي الوجه الآخر من الأبنية العميقة التي ينطوى عليها النص؛ فهذه هي تلك في قواعد التشكيل التي تؤسس آليات الإرسال والاستقبال.

هذه الآليات، بدورها، أصبحت فضاء خاصا لمئات الدراسات التي حاولت أن تكتشف ما أغفله فرويد ويونج، وتضيف إلى اتجاهات التحليل النفسى اتجاهات مغايرة، بدأت من علم نفس الجشطات ولم تتوقف عند المدارس التجريبية، وانتقلت من لوعي الكاتب إلى لوعي الكتابة، وتحوّلت من آليات التشكل إلى آليات الإرسال، ومن آليات الإرسال إلى آليات الاستقبال. وقد أصبحت هذه الأخيرة منطقة الجذب، فى تحول مركز الاهتمام من المؤلف إلى القارئ، ومن فعل التخيل إلى فعل التخيل، فى الدراسات المعاصرة التي يقوم بها أمثال نورمان هولاند عن ديناميات الاستجابة الأدبية (١٩٧٥) أو ستانلى غيش عن اللاشعور الأدبى للقارئ (١٩٨٠) حيث المشاهد الأخيرة من الطريق الطويل الذى راده فرويد فى مطلع القرن، وما بُثت المدارس اللاحقة والمغايرة أن فرعته إلى عشرات الاتجاهات والمسارات.

ولا يفوق كشف فرويد فى الأهمية، من حيث تعرية الكاتب من الهالة النورانية التى أضفت على كتابته سحرا وغموضا، إلا الكشف الذى سبق به كارل ماركس (١٨١٨-١٨٨٣) حين سلط الضوء الساطع على أبنية المجتمع التى تتوزع ما بين أبنية تحتية وفوقية، تتواصل بعلاقات طبقية لها حتمية القانون. هذه العلاقات وضعت الكاتب داخل بناء اقتصادى سياسى اجتماعى، وأنزلته من علياء الفاعل المفارق إلى واقعية المنفعل المشارك، داخل بناء محدد، أصبح الكاتب معلولا له ونتيجة من نتائجه، حتى فى مبادراته الخلاقة وأفعاله الفردية. وترتب على ذلك أن أصبح الكاتب ابن عصره، وانعكاسا حتميا له، بمعنى أنه أصبح محصلة تفاعل العلاقات الاقتصادية الاجتماعية التى تشكل وعيه ورؤيته لمجتمعه وموقفه من (أو موقعه فى) صراع واقعه. وتنزلت الكتابة المنزلة نفسها، فأصبحت انعكاسا لموقف طبقى، ومتولدة عن وجود اجتماعى يحدد وعى البشر، شأنها فى ذلك شأن غيرها من الأنساق الفكرية (الإيديولوجية) التى تتولد عن الوجود الاجتماعى الفعلى، وتعكس مصالح طبقات متصارعة فى حقب تاريخية معينة.

وكما أزاح هذا الكشف الوهم الرومانسى عن الطبيعة المفارقة للكاتب، والوهم الصوفى عن الطبيعة الحدسية للكتابة، أكد الوجود الواقعى للكاتب، والحضور الملتمزم للكتابة، وزود الواقعية بالسلاح الحاسم الذى ساعدها على

تحقيق انتصارها النهائي على أعدائها التقليديين، بعد محاولات متعددة، المتكررة، منذ أواخر القرن الثامن عشر وطوال القرن التاسع عشر.

وإذا قلنا إن الواقعية هي الإخلاص للطبيعة البشرية والحياة الفعلية والتمثيل الدقيق للواقع، على مستوى النظرية والممارسة في الفن، فإنها نقيض النزعة المثالية، وقرينة العين المدققة في الوقائع الاجتماعية، وذلك منذ أن أظهرت نفورها من الرومانسية، في النصف الأول من القرن التاسع عشر، متسلحة بوضعية أوجست كومت وازدهار الصحافة اليومية، إلى أن أصبحت اتجاها بارزا للرواية الأوربية في ستينيات وسبعينيات القرن التاسع عشر، واتجاها أبرز بين اتجاهات المسرح في أواخر القرن نفسه. وقد وجدت هذه الواقعية حراسها الأعنف ومنظريها الأصلب في اليوتوبيا الماركسية التي انتقلت من مستوى التنظير إلى مستوى الممارسة مع فلاديمير إيليتش لينين (١٨٧٠-١٩٢٤) الذي تولى قيادة الثورة الروسية (١٩١٧) والتنظير لعالم جديد بدأ يتجسد فعليا منذ نهاية العقد الثاني من هذا القرن.

ولقد أصبح «الكاتب الملتزم» علامة واعدة من علامات هذا العالم الجديد، وأصبحت الكتابة التي تعكس الصراع الاجتماعي، وتتخذ موقفا منه، وسيلة الكاتب في الانتقال بهذا العالم من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية. وترتب على ذلك أن أصبحت النزعة الواقعية القديمة نزعات واقعية

متعددة: نقدية، اشتراكية، وجودية، تسجيلية، ملحمية.. إلخ. تسميات متعاقبة أحيانا ومتزامنة أحيانا أخرى، تعكس صراعا في الاتجاهات، واختلافا في النظريات، وتباينا في التوجهات الإيديولوجية لعالم أخذ يعرف معنى الاستقطاب الدولي، ويغير تحالفاته ومراكز نفوذه، ويشهد أعلى درجات المد الرأسمالي في مواجهة أعلى درجات المد الماركسي، وذروة الإمبريالية وبدايات تفكك الكولونيالية. وذلك كله على نحو فرض متغيراته على حضور الكتابة في حركة الواقع، وتجسدها في التاريخ، وخضوعها إلى القوانين التي تحكم حركة الفعل البشري، داخل البنية العلائقية للمجتمع. هكذا أصبحت الكتابة بنية أخرى موازية لبنية المجتمع ومتولدة عنها، شكلا من أشكال الوعي الاجتماعي، ينطوى على القوانين الأساسية نفسها، ويتميز بقوانين نوعية تؤكد حتى في خصوصيتها الحضور الاجتماعي للكتابة، بوصفها معلولا لعلة تقع خارجها، وسابقة عليها، في المجتمع المنتج لها. وكذلك بوصفها سببا تتولد عنه نتيجة لاحقة، في المجتمع المستقبل، والقارئ المتأثر، في حركة الصراع الاجتماعي التي تتوقف.

وكان ذلك يعني إزاحة أخرى للكاتب من مركز الوجود، والانتقال بحضوره من معنى الفاعل الأول والعلّة الأولى إلى معنى المنفعل والمفعول. أصبح الكاتب نتيجة، محصلة، مرآة. وأصبحت الكتابة انعكاسا، تصويرا. لكنها ظلت كالكاتب

معلولا يتولد عن علة أوسع، بنية صغرى تنتج عن بنية كبرى. وتبدلت إلى الأبد أسطورة الكاتب الفردى الذى يصنع الوجود على عينه، ويغير التاريخ بقلمه السحرى، وحلت محلها صورة الوسيط الذى تتجسد به وفيه إبداعيا، أحلام الطبقة أو المجموعة الاجتماعية، على نحو غدت معه الكتابة تصويرا يكشف عن نمط التناقضات فى البنية الاجتماعية، ورؤى عالم هى أبنية عقلية تجاوز الفرد.

وكما كان اكتشاف البنية المتصارعة للوعى تأكيدا للعلاقة بين الحلم والكتابة، فى حتمية الخضوع إلى قوانين ثابتة تجاوز الفرد، كان اكتشاف البنية العلائقية للمجتمع تأكيدا للتجاوب بين أبنية الواقع وأبنية الكتابة، وبين الأخيرة وغيرها من أبنية الوعى الاجتماعى وأشكاله الإيديولوجية، وذلك فى حتمية الخضوع نفسه إلى قوانين ثابتة على مستوى مغاير. قوانين تجاوز الفرد، وتنفى عنه القدرة المطلقة على الفعل والانفعال، وتدنى به إلى حال من الجبرية التى لا تكاد تترك شيئا، خاصة حين تفرض على النصوص المكتوبة دلالة الحتم، وعلى عملية الكتابة سجن النسق، وعلى كيفية فهمها معنى القانون. وذلك وضع ترتب عليه تولد النواة التى أدت إلى «موت المؤلف» من حيث هو الخالق الحر، المريد المختار، الفاعل للكتابة وبالكتابة وفى الكتابة، صانع التاريخ الذى تحول - كالتاريخ سواء بسواء - إلى مصنوع ينتج عن قوانين جبرية، ترجع إلى تلك الأنساق التى تتشكل منها

قارات الأعلى التى اكتشف ماركس قوانينها الطبقية
العدوانية، وقارات الأعماق التى اكتشف فرويد آلياتها
اللاواعية المكبوتة.

- ٤ -

قد نقول إن هذا الوضع يؤكد معنى النسبية فى
الحضور الإنسانى للكتابة، ولا يترك الكاتب وحيدا مع ذاته
المطلقة، فعلا لما يريد فى الكون وبالكون، ويضعه موضع
غيره من البشر فى علاقات التداخل السببى لجميع عمليات
الطبيعة، وذلك بمعنى لعله لا يختلف كثيرا عن المعنى الذى
قصد إليه أينشتاين (١٨٧٩-١٩٥٥) الذى غير مفاهيم القرن
عن الزمان والمكان والحركة. ولكن هذا الحضور النسبى
لا يترك للكاتب فى الكتابة الشئ الكثير من الفعل الذى ينسب
إليه عادة، وينقلنا من مفهوم الكاتب (الخالق) الذى يخلق
مخلوقاته المفارقة إلى مفهوم الكاتب (الصانع) الذى يصنع
مصنوعاته المعقولة، ومن مفهوم الكتابة (المعلول) وحيدة العلة
إلى مفهوم مناقض كل المناقضة للكتابة، من حيث هى معلول
وعلة معا، وبنية علائقية صغرى داخل (أو متولدة عن) بنية
علائقية كبرى، هى شبكة من المبادئ والقوانين التى تضم
الكاتب وتستوعبه.

هذه الشبكة هى اسم آخر للنسق أو البنية أو النظام،
مسميات متعددة تشير إلى معنى علائقى واحد، يشير بدوره

إلى قارة ثالثة، أو شبكة قارات، اكتشفها عالم اللغة فردنان
دى سوسير (١٨٥٧-١٩١٣) الذى تجاوب اكتشافه
واكتشافات ماركس وفرويد فى تأسيس الانقطاعات المعرفية
الكبرى التى تأثرت بها حركة النقد الأدبى فى هذا القرن. إن
دى سوسير الذى استهل حياته الجامعية المؤثرة (بعد
حصوله على درجة الدكتوراة من جامعة ليبزج ١٨٨٠)
بالتدريس فى المدرسة التطبيقية للدراسات العليا فى باريس
(١٨٨١-١٩٩١) قبل أن ينتقل منها إلى فيينا فى سويسرا،
حيث تتابعت أبحاثه ومحاضراته إلى أن توفى فى السنة
الثالثة من العقد الثانى من هذا القرن، هو نفسه الذى غزا
باريس فى منتصف الخمسينيات، ومنها العالم كله، بعد أن
أعادت الطليعة الباريسية صياغة أفكاره الأساسية فى نظرية
واحدة جديدة، هى البنيوية التى اقترح بها كلود ليفى
شترأوس الحياة الثقافية الفرنسية بكتابه «المدارات الشاجية»
(عام ١٩٥٥) مستهلا العاصفة التى وصلت إلى ذروتها بعد
خمس سنوات بكتاب رولان بارت عن راسين (١٩٦٠).
والمسافة الزمنية التى تفصل بين كتاب دى سوسير
«محاضرات فى علم اللغة العام» الذى نشره تلامذته، فى
جنيف، بعد موته بعامين، وكتاب رولان بارت عن راسين
الذى نشره المنتدى الفرنسى للكتاب فى نهاية العقد السادس
من هذا القرن، هى مسافة الرحلة التى قطعها مفهوم «البنية»
لينتقل من علم اللغة إلى النقد الأدبى، ويفرض حضوره

اللغوى على الممارسة النقدية، بوصفه حضورا علائقيا مهيمنا على مستويات التنظير والتطبيق فى الوقت نفسه.

وكما اكتشف فرويد بنية اللاوعى وآلياته، فى تشكيلاتها العلائقية وتحولاتها الرمزية، اكتشف دى سوسير بنية اللغة وآلياتها، فى تشكيلاتها العلائقية الموازية. ولعله لم يكن من قبيل المصادفة أن يولد دى سوسير بعد عام واحد من ولادة فرويد، وأن يحاول اكتشاف نسق كامن وراء الممارسة الكلامية، هو البنية العميقة التى سماها: اللغة، والتى كانت نوعا من اللاوعى الكامن، فى موازاة اللاوعى الذى أخذ فرويد يسلط عليه الضوء، ليكشف عن الجزء المغمور من جبل الجليد، على مستوى الشعور الذى تحول إلى ممارسة كلامية عند دى سوسير، تنطوى على نسق من القواعد المغمورة التى تشبه مكونات اللاوعى، فى قدرتها على التحكم فى الكثير من مظاهر الوعى. ولعله لم يكن من قبيل المصادفة فى الوقت نفسه أن يولد جاك لاكان (١٩٠١-١٩٨١) الذى أخذ على عاتقه الوصل الواعى بين لغويات دى سوسير وتحليلات فرويد بعد عام واحد من نشر فرويد كتابه «تفسير الأحلام»، وفى العام نفسه الذى أصدر فيه فرويد كتابه عن «علم نفس الحياة اليومية»، وأن يكون الإسهام البنيوى للاكان قائما على تحويل النموذج المنهجى للبحث اللغوى إلى نموذج يتأسس به التحليل النفسى. وكان ذلك هو الاتجاه الذى مضى فيه كلود ليفى شتراوس الذى ولد بعد سبعة أعوام من

ولادة لاكان، فى مجال الأنثروبولوجيا ودراسة الأساطير،
ودولان بارت الذى ولد فى العام نفسه الذى نشر فيه تلامذة
دى سوسير محاضراته التى ألقاها عليهم - قبل موته -
بعنوان «محاضرات فى علم اللغة العام».

وإذا قلنا إن إنجاز دى سوسير هو إنجاز منهجى
بالدرجة الأولى، من حيث تأسيسه لتصورات تقتنص
الحضور الآنى للظواهر بوصفها أنساقا علائقية، وليس
مجرد حاصل جمع لتراكم الأجزاء المتناثرة، فإن هذا الإنجاز
فتح أفقا تولدت عنه آفاق، وتشكلت فى موازاته آفاق أخرى،
تحولت بمجرى الممارسة النقدية إلى مجرى مغاير، على
مستوى التنظير والممارسة، مجرى فرض نفسه حتى على
المجارى المتعددة المتنوعة عن الواقعية، تلك التى وصلت
الواقعية بالنظريات الماركسية المتباينة فى النقد الأدبى،
فضلا عن المجارى التى تفرعت عن نظريات التحليل النفسى
فى علاقاتها بالدرس الأدبى، والتى وصلت هذه النظريات
بغيرها من المقاربات النقدية المتصلة بسلوكية الإبداع
وسيكولوجية التلقى.

وما يفيض به هذا المجرى ويرسخه فى تياراته
المتعاقبة، ويرسبه من ممارساته المتباينة، حتى فى اختلافها
الذى يثرى مشهدها، هو أن الكتابة شبكة من القوانين
المخصصة، شأئها شأن كل الظواهر الإنسانية، وأن دراسة
الشبكة ينبغى أن تبدأ من إدراك أن الكتابة لها حضورها

الآننى الذى يفضى إلى اكتشاف بنية عميقة تتحكم فى السطح المتحول، وترد تنوعه إلى وحدة قارة. هذه الوحدة هى نسق الكتابة الخاص، من حيث هو نظام متميز بعلاقاته، الرأسى منها والأفقى، فالنسق لايعكس وضعاً اجتماعياً أو حالة نفسية، كأنه مرآة ننقلنا صورها إلى أصلها الذى تعكسه، وإنما يلفت الانتباه إلى علاقاته الخاصة، كأنه تصاوير زجاج ملون تشغلنا عن النظر إلى ما وراء الزجاج، وتلفتنا إلى حضوره الخاص بألوانه وهيات شكله.

ويعنى هذا الفهم النسقى، بدوره، أن تاريخ الكتابة كالكتابة، يتميز بشبكة من القوانين البنيوية المخصصة، ولكن على نحو لايتطابق معه مفهوم النسق (الأدبى) الآننى مع الفهم الساذج عن العصر (الأدبى) بمعناه التأريخى الكورونولوجى، ذلك لأن النسق لايتضمن الكتابات المتقاربة داخل العصر فحسب بل كل الكتابات التى تدخل فى فلك النسق، سواء كانت وافدة من آداب أجنبية أو عصور أدبية سابقة. وكما لاتعكس الكتابة شيئاً خارجها، أو ننقلنا منها إلى ما وراءها، وإنما تسمرنا إليها نقدياً، لنحدد أنساقها العلائقية، فإنها لاتعكس شيئاً داخل عقل الكاتب أو وجدانه. إنها تستقل عن أى حضور داخلى أو خارجى، سابق عليها. وهى كتابة غير شخصية حتى لو ادعت غير ذلك، فرار من الشخصية وليست تعبيراً عنها.

هذا الأفق النقدي يمكن تصويره مكانيا وزمانيا، على سبيل التمثيل التوضيحي، لو تصورنا قطارا استهل رحلته من جنيف (حيث محاضرات دي سوسير الأخيرة الحاسمة) وانطلق إلى موسكو، حيث تشكلت حلقة موسكو اللغوية التي تأسست عام ١٩١٥ متواصلة مع أفكار دي سوسير ومضيفه إليها، فكانت بداية المدرسة الشكلية الروسية التي استمر نشاطها الحر إلى أن خشنت قبضة الدولة السوفيتية، تلك الدولة التي أدى عداؤها لليبرالية الشككيين والمستقبليين، وضيقها بتسامح التروتسكيين، إلى سرعة مغادرة القطار موسكو، ومواصلة رحلته إلى المحطة التالية، حيث تشكلت حلقة براج اللغوية (تشيكوسلوفاكيا) التي ازدهرت طوال الثلاثينيات، منذ أن هاجر إليها أعلام الشككيين الروس مع مطلع العقد الثالث من هذا القرن، فرارا من الاضطهاد السوفييتي المتصاعد. وظلت حلقة براج رأس الحربة في الدراسات الأدبية واللغوية إلى أن اجتاحت جيوش هتلر النازية تشيكوسلوفاكيا (عام ١٩٣٩) في الحرب العالمية الثانية، فانتقل القطار إلى الولايات المتحدة الأمريكية، بعيدا عن أوروبا التي سقط أغلبها في قبضة النازية. واستقر القطار في نيويورك، قريبا من الإنتلجنسيا التي تتميز بها ولاية ماساشوستس. وأنشأ رومان ياكوبسون (١٨٩٦-١٩٨٢) ومجموعة من المثقفين الفارين من النازية المدرسة الحرة للدراسات العليا في نيويورك (١٩٤٢) التي لعبت دورا

تأسيسيا مهما. ولم تواجه الأفكار البنيوية التي نقلها ياكوبسون استجابة عدوانية في المجتمع الأمريكي الذي تربي أدبيا على أفكار «النقد الجديد» الذي ازدهر على ضفتي المحيط، واصلا بين أوربا والولايات المتحدة الأمريكية، في ممارسة نقدية أكدت موضوعية الكتابة، وأهمية القراءة المتدفقة، وأبرزت معنى المعادل الموضوعي، وطبيعة المفارقة التي تنطوي عليها الأعمال الأدبية، وأكدت حال وجود العمل الأدبي من حيث هو كيان موضوعي قائم بذاته، لا يشير إلا إلى نفسه، وينفر من أي تعبير ذاتي أو سينتمتالية فردية.

والواقع أن البنيوية وجدت الأرض ممهدة أمامها في الفضاء الذي شغله النقد الجديد، وذلك على نحو كانت فيه أفكار ت. إس. إليوت (١٨٨٨-١٩٦٥) عن التقاليد التي هي نسق متحد، وأفكار أي. إيه. ريتشاردز (١٨٩٣-١٩٧٩) عن الخيال الذي يوقع الائتلاف بين النوازع المتعارضة في نسق متجانس، وأفكار نورثروب فراي (١٩١٢-١٩٩١) عن النظام الذي ينطوي عليه كل إبداع والذي هو علامة أخرى على الشعرية (البويطيقا) وعلى الأدب من حيث هو نظام من الكلام يكمن خلف أحاد الأعمال الفردية، كئنه تعقيد لعدد محدود، بسيط نسبيا، من الصيغ التي يمكن أن ندرسها - أقول: كانت هذه الأفكار وغيرها تعبد الطريق أمام مفهوم النسق، وتفتح الأبواب أمام البنيوية القادمة لتحتل موقع البشارة بالعهد المنهجي الجديد للعلوم الإنسانية

والاجتماعية. وكما وجد مؤرخو النقد مايصل بين أفكار الشكلية الروسية وأفكار النقد الجديد، فى منطقة تأكيد استقلال العمل الأدنى بذاته وفى ذاته عن كل ما هو خارجه، وجد المنظرون مايصل البنيوية بالنقد الجديد، سواء فى مفاهيم النسق وموضوعية الكتابة وإلغاء معنى الكاتب الفاعل الذى تحول إلى عنصر مساعد فى عملية التفاعل الكيماوى للكتابة التى تتخلق نظاما أو نسقا أو أيقونة أو بنية.

وما إن انتهت الحرب العالمية الثانية، واختفى شبح النازية، حتى اكتسبت البنيوية شكلها الذى أخذ فى الانتشار التدريجى البطئ داخل الولايات المتحدة، بسبب النفوذ الراسخ للنقد الجديد الذى نظر بعين الاسترابة إلى ما انطوت عليه البنيوية من وعود استعارة النموذج المنهجى لعلم اللغة عند دى سوسير، فقد ظل أعلام هذا النقد على حلمهم القديم بدوام شعارات الاستقلال الكامل للأعمال الأدبية، فى موازاة شعار استقلال النقد الأدبى بمنهجه استقلاله بموضوعه، بعيدا عن محاكاة أو استعارة منهج أى علم غيره. لكن البنيوية أفادت من وجودها فى مناخ ليبرالى مفتوح فى الولايات المتحدة التى سيطرت على ساحاتها الأدبية تقاليد النقد الجديد التى لا تختلف جذريا عن تقاليد الشكلية الروسية. ويعد أن أخذ العالم يستريح من الذكريات المرعبة للحرب، وجد كلود ليفى شتراوس الفرصة سانحة لكى ينقل العهد البنيوى الذى أخذه من أستاذه رومان ياكوبسون فى

نيويورك، ويودعه صفحات كتابه «المدارات الشاجية» الذي حمله معه عائداً إلى باريس، معلنا بداية العاصفة البنيوية التي أطاحت بالوجودية والماركسية التقليدية على السواء، واقتلعت، بعد نجاحها الباريسي الساحق، النقد الجديد نفسه من جنوره المتأصلة في الولايات المتحدة، ثم في إنجلترا بعد ذلك، وواجهت تقاليد النقد الأدبي التاريخي في السوربون، في روافده اللانسونية (نسبة إلى جوستاف لانسون- ١٨٥٧-١٩٣٤) التي مثلتها كتابات عمدة أساتذة النقد التاريخي في السوربون: ريمون بيكار، بما أطاح بهذه الروافد، رغم كتابات أمثال ريمون بيكار العدوانية، وأفسح الطريق أمام الاندفاع البنيوي المدوي الذي انتقل من باريس إلى العالم كله، مستجيباً إلى عصر ما بعد الصناعة، متوافقاً مع أنظمة التحكم الآلي (الأتمتة) مستهلاً زمناً جديداً من النقد الأدبي الذي بدأ بإعلان ميلاد البنية وانتهى بإعلان موت المؤلف في مقالة رولان بارت الشهيرة.

وما بين الإعلان الأول والثاني، انقسمت البنيوية على نفسها، كما كان العالم نفسه منقسماً إلى كتلتين، فأصبحت البنيوية اللغوية (الشكلية كما يدعوها خصومها) تسود العالم الليبرالي، أو المتطلع إلى الليبرالية، في مواجهة البنيوية التوليدية التي انطلقت من الماركسية، في تجلياتها الهيكلية الأخيرة على يدى لوسيان جولدمان، بعيداً عن أقطار العالم الماركسي التي ظل نقده الأدبي محافظاً على التقاليد التي أرساها لوكاتش في أفضل الحالات. ولكن إذا كانت البنيوية

الأولى تختلف عن الثانية فى معنى الوظيفة، والعلاقة التكوينية أو التوليدية بالتاريخ، فإن كليهما تتفق على أولوية النسق الذى يذيب فى علاقاته الحضور الموروث للكاتب. أعنى أن كلتا البنيويتين تستغنى بحضور البنية عن أى فاعل لها، من حيث هى، أى البنية، نسق من الحضور الآنى المجاوز للزمن عند أتباع دى سوسير، أو من حيث هى نسق موان، متولد عن رؤية مجاوزة للفرد، عند أتباع ماركس، فالهم فى كلتا البنيويتين هو النسق الذى يلغى الفرد الذى تغنت به الليبرالية والوجودية طويلا.

- ٥ -

ويلفت الانتباه، فى ذلك السياق، أن هذا النسق الذى تحول إلى سجن من اللغة، كالبنية التى نفى عنها الفاعل، ونظام الكتابة الذى استبعد منه المؤلف، هو نفسه النسق الذى هتف ضده الطلاب، فى مظاهراتهم الشهيرة (مايو- يونيو ١٩٦٨) التى أطاحت بنظام ديغول فى فرنسا، وأسهمت فى الإطاحة بالبنوية نفسها، بعد أن أصبحت البنيوية نزعة تغترب بالإنسان فى سجون النسق والبنية والنظام. ومنذ أن رفع الطلاب المتظاهرون فى باريس شعار «فلتسقط البنيوية» ضمن شعارات تمردهم التى هزت العالم الأوربى كله، وأجبروا الكثير من البنيويين على إعادة النظر فى مواقفهم، تحت وطأة متغيرات مايو- يونيو ١٩٦٨، فإن مفهوم النسق المنفلق على نفسه كأنظمة الحكم التقليدية،

المنطوى على مركز ثابت كالعلة الأولى، تفتت إلى شظايا، وتم تدميره في التوابع الفكرية التي أكدت عفوية المبادرة الفردية، وتحطيم أية بنية، تسلطية المركز واستبدال معانى التعددية المنفتحة بمعانى المركزية المنغلقة.

والآن، بعد مرور ما يقرب من ثلاثين عاما على استهلال التمرد على البنيوية، يبدو هذا الاستهلال كما لو كان بشارة خلاص العالم من بنية الاستقطاب التقليدية التي انتهت بتفكك الاتحاد السوفيتي، وتهاوى أبنية الأنظمة الشيوعية المنغلقة على مركزها الأوحده، وتصاعد الدعوة إلى التعددية وتأكيد حق الاختلاف، في موازاة تهدم مفهوم المركزية الأوربية ونقضه، ضمن مناخ متغير، يفور بالتمرد والتمرد على كل أنظمة المركز الواحد.

هذا المناخ الذى ينطوى على التعددية، بالقدر الذى يتوثب بالرغبة المتجددة فى نقض ما أطلق عليه جاك ديريدا اسم مركزية اللوجوس، هو المناخ الذى تشيع فيه اتجاهات التفكيك التى هى اتجاهات نقضية بالدرجة الأولى، تستبدل بمفهوم النص مفهوم الكتابة المزاحة المركز. وهو المناخ الذى يشيع فيه خطاب النقد الأدبى النسائى بوصفه خطابا تحرريا موازيا، يسعى إلى تحرير الأنثى فى الكتابة وبالكتابة، متسلحا بكل النظريات التى تعين على تحقيق هذا الهدف. ولايختلف عن ذلك الاتجاه الذى يمضى فيه خطاب مابعد الاستعمار، وهو نوع أخير من النقد الأدبى، يصوغ

خطاباً مناقضاً لخطاب الكولونيالية، خطاباً يقوم بدور أوديب النقيض الذى يدمر سجون النسق الكولونيالى، ويتحرر إلى الأبد من تجليات السلطة البطيريركية فى كل خطاب.

ومن المؤكد أن وفرة الخطابات التى نلمحها الآن، فى نهاية القرن العشرين، هى علامة أخرى على التعددية التى تميز المشهد النقدى فى كل مكان. وهى تعددية تسعى إلى تأكيد حضورها الذى يستبدل بالوحدة المصمتة (كالبنية المغلقة) التنوع الذى يتيح لكل الأطراف الإسهام فى المشهد النقدى. أما التتابع الزمنى الذى انطوى على تحولات المصطلح النقدى، فى علاقته بالأدب، داخل هذا المشهد، وفى إلحاحه المتعاقب على نوال: العمل ثم النص ثم الكتابة ثم الخطاب، فهو التتابع الذى بدأ بتأكيد البعد الواحد، وانتهى بتأكيد التنوع الذى لا يعرف مركزية الأصل الواحد فى الخطاب الأدبى أو النقدى.

وآية ذلك مانراه من تهاوى المركزية الأوربية فى خطاب النقد الأدبى الحالى، بعد أن غربت شمسها نهائياً عن العلوم الإنسانية مع كتاب برنال عن «أثينا السوداء» (١٩٨٧) وكتاب سمير أمين عن «نزعة المركزية الأوربية» (١٩٨٨)، وانكسار خطاب مابعد الكولونيالية بالخطاب النقيض الذى يصوغه نقاد العالم الثالث بالدرجة الأولى، مؤكدين حضورهم فى هذا العالم وإزاعه، بوصفهم منتمين إلى هويات حضارية مختلفة، وتراثات متباينة، ومدارس فكرية متعددة. يجمع

بينهم التمرد على الخطاب المركزى الذى يصدره العالم الأول، وعلى كل خطاب مركزى فى أى شكل من أشكال الكتابة. ولا يمكن اختصار كتاباتهم فى أنها فعل من أفعال الإمبراطورية التى تنثر من سادتها القدامى، فما كتبه إيوارد سعيد فى «الاستشراق» (١٩٧٨) أو «العالم والنص والناقد» (١٩٨٣) أو «الثقافة والإمبريالية» (١٩٩٣) أو «تمثيلات المثقف» (١٩٩٤) وما كتبه هومى بابا فى «موقع الثقافة» (١٩٩٤) وإعجاز أحمد «فى النظرية» (١٩٩٢) وجاياترى سيفاك عن «ناقد ما بعد الكولونيالية» (١٩٩٠) ليس سوى محاولات متكررة لتأسيس خطابات مناقضة لكل سلطة، وتعرية لتجليات أساطير الهيمنة البيضاء، بحثا عن عوالم أخرى تؤكد التعددية الإنسانية.

وليس من المصادفة، أن يهجر ناقد بارز مثل تزيفتان تودوروف موقعه القديم فى النظرية البنيوية، ويستبدل بالشعرية خطاب الخطاب وينتقل من الكتابة عن «العجيب» (١٩٧٠) و«بويطيقا النثر» (١٩٧١) إلى الكتابة «عن التعدد الإنسانى» (١٩٨٩) و«أخلاق التاريخ» (١٩٩١) مفككا تفكيكا نقضيا خطاب الفكر الفرنسى الذى دعا إلى الحرية والتسامح والمساواة، دون أن يصفى نفسه من رواسب العرقية والتعصب الإقليمى والمركزية الحضارية، فكان شكلا آخر من الأشكال المراوغة التى تنطوى عليها «الرغبة الكولونيالية» إذا استخدمنا عنوان الكتاب الأخير لروبرت يونج.

هذا التحول فى موقف تودوروف جزء من التحول الأخير فى النقد الأدبى الذى نقرأه الآن، وهو تحول يؤكد تصاعد دور أبناء العالم الثالث فى المشهد النقدى العالمى، وتحول النقد الأدبى العالمى نفسه إلى حواريات هائلة، تنطوى على تعددية مذهلة، تعددية تصدم من يتأملها بثرائها الكمى والكيفى الذى يفوق الاستيعاب البشرى للفرد. ويفرض نوعا جديدا من المتابعة والوعى. لقد ولت إلى الأبد الأيام المريحة التى كان يمكن فيها للمرء الإلمام بكل شئ والأخذ من كل شئ بطرف، وحلت محلها أيام أخرى مقلقة مستوفزة، نرى فيها العالم كله يتحول بالفعل، وأمام أعيننا على شاشات التلفاز، إلى قرية كونية صغيرة، تنتقل عبر وسائطها التكنولوجية المتقدمة ملايين المعلومات المتجددة والمتغيرة فى كل لحظة. وذهبت إلى الأبد الدنيا التى كان فيها بعض النقد الأورو-أمريكى هو الإطار المرجعى الوحيد أو التى كان فيها لوكاش أو غيره الحكم الذى ترضى حكومته فى كل الأحوال، وحلت محلها دنيا أخرى مزاحة المركز، متعددة الأطراف، متباينة المصادر، محتشدة بعشرات (بل مئات) الأسماء، إلى درجة الوفرة الوفيرة غير القابلة للاختزال أو التقليد أو الاستهلاك، والتى تتطلب أقصى درجات الانتباه من الوعى النقدى اليقظ، وتستلزم ضرورة الإسهام الفعال فى المغامرة الكونية الهائلة لنقاد الأدب فى كل مكان.

وها نحن، أخيراً، نقترّب من ساعة الصفر في نهاية
الألفية الثانية للميلاد، ونودع قرناً وصفه الفيلسوف الأمريكي
ريتشارد رورتي بأنه قرن النقد الأدبي، منتظرين بداية قرن
جديد، محدقين في الوعد الذي يخيلنا به القرن القادم، وراء
غيوم الأصولية والنزعات العرقية التي هي، في سبب من
أسبابها، رد فعل مواز لتصاعد النزعات الكوكبية، باحثين
عن كل ما يؤكد استمرار الثورة الدائمة على الأنساق
الجامدة.

فهرس

٩	مفتتح
١٧	حضارة الصورة
٢٩	ماذا جرى للخيال
٤٣	المعرفة البينية
٥٣	وحدة الإنسانيات
٦٣	خطاب الخطاب
٧٥	دلالات الخطاب
٨٩	لغويات الخطاب
١٠٣	عمر من الموسوعات
١١٩	الموسوعة النوعية
١٣٣	إيقاع لاهث من التغير
١٤٥	خلطة المركز النقدي
١٥٧	الوعي بالكتابة
١٦٧	الأدب واللغة الشارحة
١٧٥	حضور الكتابة
١٨٥	مفهوم النص
١٩٧	من العمل الأدبي إلى النص

٢٠٧	ترجمة الأدب وتبادل الثقافات
٢٢٧	المترجم الرجيم
٢٣٧	الشعر لا يترجم
٢٤٧	هل فضيلة الشعر مقصورة على العرب
٢٦٧	ترجمة الإيديولوجية العربية المعاصرة
٢٨١	فضاء النقد الأدبي في القرن العشرين

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الابداع بدار الكتب ٨١٨٧ / ١٩٩٧

I.S.B.N 977 - 01 - 5348 - 6

■ د. جابر أحمد عصفور

* من مواليد ٢٥ مارس ١٩٤٤، المحلة الكبرى.

* حصل على درجة الدكتوراه من قسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة القاهرة بمرتبة الشرف الأولى، عام ١٩٧٣م.

* أمين عام المجلس الأعلى للثقافة.

* عمل أستاذاً زائراً في العديد من الجامعات العربية والأجنبية: الكويت، صنعاء، استوكهولم، سكونسن، هارفارد.

* رئيس تحرير مجلة «فصول» مجلة النقد الأدبي.

* له العديد من البحوث المؤلفة والمترجمة المنشورة في الدوريات العربية والأجنبية.

* أهم الكتب التي ترجمها: «عصر البنيوية»، «الماركسية والنقد الأدبي»، «النظرية الأدبية المعاصرة».

* أهم الكتب التي ألفها: «الصو التراث النقدي والبلاغي»، «مف المرايا المتجاورة»، «قراءة الت هوامش على دفتر التنوير»، «أنوار العقل».

* أهم الجوائز العلمية والأو كتاب في الدراسة النقدية و المصرية، أفضل كتاب في الدر مؤسسة الكويت للتقدم العلى الثقافى التونسى ١٩٩٥م.

مكتبة الأسرة



عدد ممتاز
بسعر رمزى جنيهاً
بمناسبة

مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٧

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

Bibliotheca Alexandrina



0657969